الثقافة العربيّة والعالم
معاصرة وتراثاً
آفاق التعاون الثقافي بين العرب وأمريكا اللاتينية

الدكتورة نجاح العطّار

المحاضرة التي ألقتها الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة باسم الجانب العربي في الندوة الهامة والاولى من نوعها التي نظمتها الجامعة العربية ، وحضرها كبار المفكرين العرب والامريكيين اللاتينيين بين ٢١ ـ ٢٣ أيلول ١٩٨٨

الكلام على الثقافة هو الكلام على الحياة ، فالبدء الذي كان كلمة ، اي فعلا ، كان حياة ، وفي هذا الفعل الذي يعطي للكائنات ان تعبر عن نفسها وجودا ، وعمرانا ، وعلماء وسلوكا ، اي يعطي للكون ان ينشىء نفسه كونا ، يتميز الانسان باجتماعيته ، ومن هنا قالت الفلسفة اليونانية ان الانسان حيوان اجتماعي ، فجاء العرب الذين اخذوا بالنطق، فقالوا ان الانسان حيوان ناطق ، اذ بالنطق وحده يفترق ، يتسامى ، يبدع ، يؤلف الوطن والامة بالكلام الذي به ، وتحته ، تتدرج كل معطيات الوجود .

اذن مجد دنيانا ، وما اكبر ، هو مجد الكلمة اذ هي ثقافة ، ومجد ثقافة اذ هي ، في تراكمها على مدى التاريخ ، حضارة ، والحضارة نتاج علم وعمل ، اي نتاج سلسلة طويلة من عطاءات العقول والايدي ، فمنذ كانت الكلمة البكر ، كان الفعل البكر ، لان الكلمة ، في صياغتها لوجدان الانسان ، فعل معرفة ، تتحول ، في التطبيق ، الى عمل معرفي ، لذلك كانت اللحمة الابدية ، وستبقى ما بقيت الدنيا، بين الكلمة والفعل ، ولا انفصام بينهما ، فالنقلة التاريخية ، منذ المشاعية البدائية الى الاشتراكية ، اي عبر الانظمة الخمسة التي عرفتها البشرية في مسيرتها ، كانت نقلة وعي تجسد في حركة ، في اندفاعة ، في ثورة ، هي انتقال من نظام الى آخر ، ومسيرة الحياة ، في تقدمها ، وتصاعدها ، كانت تعبيرا عن فكر هو معرفة ، هو وقود ليد صناع ، وهو الزيت لسراج ، بها ومعها ، كان فانار ، واستنار وابدع ، واعطى ، ومازال يبدع ويعطي وسيستمر .

هكذا شموخ المعرفة ، من شموخ الحركة الناتجة عنها ، وبالعكس ، والمعرفة عقل، لذلك كانت العقلانية، في محاولاتها للتجسد سلوكا ، منظومة افكار ، تترجمها الكلمات والانامل،

ويمشي بها الضوء في المادة ، محيلا الجمادات الى نواطق ، حاملا ، كالسلك المكهرب ، ذرات النور التي تحس ولا ترى، حتى تنتهي الى مصباح يشع ، وآلة تتحرك ، والى وقود ذري في عصر التقنية هذا ، صعدنا به الى الفضاء ، واكتشفنا مجاهله .

والمعرفة ، في دلالتها الشاملة ، هي ثقافة ، وهذه في تعريف موجز لها ، هي جماع النشاط الذهني والسلوكي لشعب من الشعوب وامة من الأمم ، وتعني ، في مجموع عناصرها ، بناء فكريا كريما ، ينهض على أسس من النتاج العقلي ، في تعبيره الادبي والفني ، وفي استمداده من الواقع، وانصبابه في الواقع ، في حركة تأثر وتأثير ، وفي تفاعل مستمر ، يغني الحياة ويفتني بها ، ويؤسس لمستقبل افضل ، ما دام جهد الثقافة مستقبليا ، رغم فترات المحن التي تمر بها ، وتعرف كيف تتجاوزها ، فتشرق شمسا منيرة من وراء غيم كثيف ، قشعته عواصف الريح اذ هي تذرو قشور اعداء الثقافة الذين حسبوا ، او يحسبون ، انهم قادرون على وقف عجلة التاريخ .

والثقافة بناء فوقي ، يعكس الكثير ، بل مجمل ، ملامح البناء التحتي ، الاقتصادي والاجتماعي ، ويترجم عن الواقع المادي في صيرورته نتاجا،من خلال العمل،الذي يتضمن النتاج الفكري ايضا ، باعتبار المثقفين منتجين فكريين ، يصوغون الواقع في ابداع ، ويعبرون عنه في حالة ارتقاء ، فاذا كان هناك نظام وطني وقومي فلا بد ان يعكسوا ثقافة وطنية قومية تقدمية انسانية ، واذا كان هناك نظام لا وطني ولا قومي،فلا بد ان يفرز فيما يفرز ثقافة لاوطنية ،ولاتقدمية، عنصرية ، فاشية ، ذلك ان كل بناء تحتي في الاقتصاد والمجتمع ، يعطي مردودا معينا في البناء الفوقي ، الثقافي ،

وفكرا معينا ، وسلوكية معينة ، واخلاقية معينة بالتالي ، وينسرح على مجمل المواقف السياسية والاجتماعية .

ولان الثقافة نشاط ذهني وسلوكي ، فهي ابعد ما تكون عن آلية الانعكاس . فقد تكون في هذا البلد او ذاك اوضاع فاسدة ، متخلفة ، وتكون فيه ثقافة جيدة متقدمة ، قوامها الاحتجاج على التخلف والعمل لازالته .

ان الثقافة تعبر ، في احيان كثيرة ، عن افكار انتشرت في الناس فاكتسبت قوة المادة ، وصار لها تأثيرها في البناء الفوقي ، فهي ثقافة وطنية ثورية ابداعية ، ينادي بها المفكرون والكتاب والفنانون ، رغم ان النظام الذي يعيشون فيه ضد كل هذه القيم ، وهنا يكون للثقافة دور تغييري ، فهي استئناف ضد الواقع وليست انعكاسا بسيطا مسطحا له ، وهي قائدة فكرية ، تلهم الناس افضل واكرم النضال ضد الواقع البائس الذي يحيونه ، وتعلمهم ان يغيروه ليبنوا واقعا تقدميا ، انسانيا ، ثوريا ، كما في الثورات الكبرى في التاريخ .

واذن فكي نعرف ثقافة ما يجب ان نعرف النظام الذي تنتمي اليه ، والموقف الذي تتخذه ، والجو الذي تصدر فيه وعنه ، والاشخاص الذين ينتجونها . ولا بد من ان نناضل بغية امتلاك ثقافة متقدمة ، من اجل نظام متقدم ، متحرر متطور اقتصاديا واجتماعيا ، يقف مع حركة التاريخ لاضدها ، مع حركة التحرر الوطني ، ضد العدوان ، وضد احتلال ارض الغير بالقوة ، ضد العنصرية والفاشية وجميع الشرور الاجتماعية .

لهذا فان الثقافة العربية ، في وقتنا الراهن ، تنطلق من

مفهوم بناء المواطن فكريا ، وبناء الوطن اقتصاديا واجتماعيا ونضاليا ، ونشر المعرفة ، والوعي ، والتذوق الفني ، وروح التفاهم والتبادل الثقافي بين الامم ، واحترام سيادة الغير ، وبناء العلاقات المتكافئة بين الدول ، على اساس الاحترام المتبادل ، وعدم التدخل في الشؤون الداخلية ، وتعميق فكرة الوحدة العربية ، على اساس التوجه القومي في كل الانظمة الثقافية ، والعمل للوحدة الثقافية العربية ، باعتبارها عاملا ممهدا ومرسخا للوحدة السياسية .

ان ثقافتنا ، في اصالتها وجديتها وارتباطها الوثيق بالتراث ، تصدر من منطلق قومي ، وطني ، ديمقراطي ، منفتح متسامح ، وتعي مهمتها الكبرى ، وهي تربية المواطنين العرب ، وخاصة الشباب والناشئة ، بروح القومية العربية التي تعني في ترجمتها الفكرية والسلوكية حب الوطن ، حب الامة ، حب الارض ، حب القيم ، حب التفاهم مع الشعوب الاخرى ، وتطوير العلاقات الثقافية معها ، عن طريق اوسع تبادل ممكن .

ويجري التعبير عن هذه الاهداف من خلال العملية الثقافية ، بوعي لأثرها وخطرها ، وبارقى اشكال الابداع الثقافي ، في الأدب والفن ، واكثرها اصالة وجدية ومعلمية ، فالفكرة الجيدة تحتاج الى شكل جيد ، واداء جيد ، واخراج جيد ، لتعطي دلالتها من قلب حدثها ، عن طريق طرح المشاكل طرحا صحيحا وتوجيه الناس الى الحلول الصائبة ، وعلى اساس من هذا الفهم لضرورة الاجتهاد في الجودة ، والتنويع ، واتاحة الحرية للمبدع كي يعبر عن ذاته كما يريد ، وضمن المسؤولية البناءة ، تتشكل الثقافة العربية ، ثقافة الابداع ، والبناء الفكري ، وايقاظ الوعي ، وبث المعرفة في الناس .

ولأن الثقافة شمولية ، فهي ابعد ما تكون عن احادية

الجانب ، وفي التشكل ادبا وفنا ، يفرض الصدق الفني التمييز بين الخطأ والصواب ، بين السلب والايجاب ، وبمقدار ما ينتقد الادب والفن السلب فان عليهما أن يؤيدا الايجاب ، فالادب مثلا ، حين يكون احادي الجانب ، لايرى من الحياة سوى جانبها السلبي ، وفي هذه الحال يعزل نفسه ، يصرخ في فضاء ويصل بحكم هذه السوداوية الى درب مسدود ، الى الرفض المطلق ، الذي ينتج قبولا مطلقا ، لذلك فان الثقافة العربية ، في قسمها الاكبر ، ثقافة موضوعية ، تنطبق عليها المقولة الشهيرة : « لدى الناس دائما مادة للاحتجاج ، للانتقاد ، ولكن ليس لديهم ، ويجب الا يكون لديهم مادة لليأس » .

وفي التواصل الثقافي مع العالم ، فان تطورا ملحوظا ، عاما بعد عام ، يتم في مجال المبادلات الثقافية ، وتجري في الوطن العربي الآن حركة ترجمة نشيطة ومزدهرة ليس لسعتها وتنوعها وغناها مثيل في التاريخ العربي الحديث ، وتشمل هذه الترجمة الفكر والاقتصاد وعلم الاجتماع والعلوم الانسانية والادب والفن الكلاسيكيين ، والأدب الرومانتيكي الاوروبي ، اليوناني، والفكر الاوروبي،الاقتصادي والفلسفي،والاشتراكي والادب والفن الكلاسيكيين ، والأدب الرومانتيكي الاوروبي ، وأدب امريكا اللاتينية بكل اجناسه ، كما ترجمت مؤلفات معظم كتاب الرواية والمسرح والقصة والشعر والبحث العلمي والموسوعي بكل جوانبه في مجاميع كاملة ، بالاضافة الى الكثير من معطيات الفكر المعاصر علما وفنا واقتصادا وادبا وفلسفة ، ولدينا حركة نشر واسعة ، كثيفة ، تتسع وتزداد كما ونوعا عاما بعد عام ، ويحتاج الدارس لتحديد الوضع الثقافي العربي ، وموقعه من الثقافة العالمية ، الى دراسات ومقارنات ومراجع ، ليس هنا مجالها ، ذلك ان التطور الثقافي العاصف ، في عصرنا ، يجري بسرعة ، وبقفزات ، وخاصة بعد الفتح الالكتروني الذي اذهل الدنيا بمعطياته . ويولي المجتمع العربي المعاصر اهمية خاصة للتكنولوجيا ، فنحن

نترجم كتبها ، وندرسها في جامعاتنا ومعاهدنا ، ولدينا بعثات كبيرة في العالم كله ، تدرس العلوم التكنولوجية ، كما وياخذ المجتمع العربي في حسابه قضية التخصص ، لان عصرنا يواجه وضعا من الرقي التقني ، ومن تعقد التكنولوجيا ، ومن تشعب البحوث في العلوم الانسانية والادبية والفنية ، يحتاج الى تخصص دقيق ، لا في الفروع التي تشققت عن الموضوع الأم ، الذي هو الفلسفة ، وعلم الكلام ، وعلم العمران ، والاقتصاد السياسي فحسب ، بل في الفروع العلمية الخالصة كالرياضيات والفلك والطب وعلم الاجتماع الاجناس والكيمياء والفيزياء وغيرها كثير .

وباختصار اقول ، اننا نقف ثقافيا في موقع جيد ، ونقف ادبيا وفنيا في موقع متقدم ، قياسا الى ثقافة وآداب وفنون البلدان المتطورة ، ويبقى فارق الحضارة الذي تتقاصر مسافته مع الزمن ، وبسرعة ، لاننا امة ذات حضارة عريقة ، واستئناف شوطنا الثقافي في الحاضر ، ينبني على صرحنا الحضاري في الماضي وهذا الصرح كان من الضخامة والارتفاع ومن التوهج والاشعاع ، بحيث شع على الدنيا ، وفاض على اوروبا ، وقدم للعالم انجازات كبيرة دفعت عالما مثل جون درابر الى القول : « عندما كانت اوروبا فيما تحصل لها من المعرفة ، لا تكاد تفوق كفراريا الآن « مقاطعة صغيرة في افريقيا الوسطى » ، كان العرب يعملون على تهذيب العلوم وترقيتها ، بل كانوا يخترعونها . ان انتصاراتهم في الفلسفة والرياضيات والفلك والكيمياء والطب ، اثبتت انها ابقى واعظم من انتصاراتهم الحربية ومن ثم اهم منها » . وقال العالم همبولدت « ينبغي علينا ان ننظر الى العرب باعتبارهم المؤسسين الحقيقيين للعلوم الطبيعية ، آخذين هذه التسمية من مفهومنا للعلوم الطبيعية في عصرنا » .

اللاتينية هي وجودها على هذا النحو الذي هي عليه ، اي انها مجموعة مؤلفة من واحد وعشرين قطرا ، ذات وشائج تاريخية واجتماعية وثقافية جد عميقة تجعل منها وحدة في معان كثيرة » .

ولقد كان لطبيعة امريكا اللاتينية الخلابة ، اثرها في ثقافتها ، وقد اشار الكاتب والمفكر البرازيلي غونكالبيس دي ماغالهايس الى هذه الظاهرة بقولـه : « ان التحرر الادبي ، بعد الاستقلال ، يتم من خلال « القوة الموحية لدى طبيعتنا » ومنذ ذلك الحين واتباعه يرددون ذلك في حماسة شديدة » .

ويقول الدكتور صبح في دراسته «ثقافة امريكا اللاتينية» المشار اليها اعلاه : « ليس في تاريخ امريكا اللاتينية الادبي من حركة ادبية مثابرة ، في وضوح وجلاء ، على وحدتها واصالتها في هذا الجزء من العالم ، مثلما هي عليه حركة مذهب الحداثة ، ففي فترة اربعين سنة من الزمن اسهمت في حركة الحداثة جميع اقطار هذه المنطقة » .

وهذه الحداثة التي ميـزت ثقافة امريكا اللاتينية ، هيات لها ان تحتل بسرعة مكانة بارزة ومرموقة بين الثقافات العالمية ، ولعل ابرز ادب ولد عملاقا ، وانتشر بقوة عملاقة في العالم ، وفي وطننا العربي كـذلك ، هو ادب امريكـا اللاتينية ، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية والى الآن ، وخاصة منذ مطلع السبعينات من هذا القرن ، ويلقى هذا الادب احتفاء كبيرا ، واقبالا واسعا لدى القراء العرب ، حتى ليمكن القول ان ابرز مفكري وادباء امريكا اللاتينية معروفون لدى القارىء العربي، من خلال الترجمات الواسعة لنتاجاتهم ، في حقل الشعر والرواية والقصة وغيرها .

تأسيسا على هذا ، استطيع التأكيد على ان ثقافة امريكا اللاتينية معروفة جدا لدينا ، وخاصة ثقافتها في القرنين التاسع عشر والعشرين ، وهي موضع اعتبار كبير ، وتقدير فائق ، وعلى هذا النحو من الاتصال ، نجد ان آفاق التعاون الثقافي بين العرب وامريكا اللاتينية واسعة ، وان التفاعل بين ثقافة العالمين ، العربي والامريكي اللاتيني ، قد تجذر ، واعطى تأثيراته الرائعة في ادبهما كليهما ، ويشكل ادبنا العربي المهجري ، الذي كتب اكثره في بعض بلدان امريكا اللاتينية ، معلما بارزا من معالم ادبنا الحديث ، شعرا ونثرا ، وتقوم الجاليات العربية ، في الارجنتين والبرازيل وتشيلي وفنزويلا والمكسيك وغيرها بنشاط توصيلي ثقافي من خلال منتدياتها وجمعياتها والمراكز الثقافية العربية التي تنتشر في عواصم هذه البلدان وغيرها انتشارا متزايدا ، ومن خلال البعثات الثقافية العربية الادبية والفنية والتشكيلية والفولكلورية والمعارض والعروض للرقص الشعبي ، ومن خلال الصحافة العربية في المهجر ، والصحف والمجلات والكتب العربية التي تصل امريكا اللاتينية من سائر انحاء الوطن العربي ، وقد ازداد ، الى درجة كبيرة ، نقل ادب امريكا اللاتينية الى اللغة العربية ، ويمكن اعطاء فكرة عن هذا الانتشار للأدب الامريكي اللاتيني من ترجمة مؤلفات ادباء امريكيين لاتينيين ترجمة دقيقة ، ومتعددة ، وكاملة ، مثل مؤلفات شاعر تشيلي الكبير بابلو نيرودا ، والروائي الكولومبي الشهير غابرييل غارسيا ماركيز ، والروائي البرازيلي الكبير جورج امادو ، والدواوين الشعرية لاوكتاف باز من المكسيك ، واعمال الكاتب الارجنتيني خورخي بورخيس ومسرحيات الكاتب دراكون وغيره ، التي تترجم وتصدر في طبعات وتمثل على مسارحنا وتلقى احتفالا ورواجا ، كبيرين ، بسبب القضايا المتشابهة والمشتركة بين بلدان امريكا اللاتينية والبلاد العربية .

ان لدينا ، في بعض البلاد العربية ، جملة من المشاكل الراهنة ، هي غالبا ، مشاكل دول امريكا اللاتينية نفسها ، مثل التخلف الاجتماعي ، والتبعية الاقتصادية والثقافية ،

والافتقار الى التكنولوجيا واصلاح انظمة التعليم ، والامية ، وتحديث الزراعة ، وغير ذلك ، ويمكن ، في هذه المجالات ، الافادة من تجارب بعضنا البعض استفادة كبرى .

لقد وافقت الدورة العامة التاسعة عشرة لليونيسكو ، المنعقدة في نيروبي عـام ١٩٧٦ ، وكذلك اجتمـاع الهيئة الاستشارية للخبراء في العلاقات الثقافية الايبرية والثقافة العربية المنعقد في مدريد عام ١٩٧٧ ، على دورات ودراسات لتنمية وتوسيع هذه العلاقات ، تقديرا للمؤثرات الثقافية العربية والاسلامية في عدد من القارات حسـب التحديد الجغرافي الذي لاحظه المشروع ، وشمل الاقطار العربية ، والبلاد الاسلامية المتصلة بالثقافة الاندلسية والايبرية ، مثل اسبانيا والبرتغال وبلدان امريكا اللاتينية ، وتم الاتفاق على ان يستوعب البرنامج المقترح بعض المظاهر التي تتناول المؤثرات العربية والاسلامية على التاريخ الثقافي والاجتماعي (مثل الفلسفة ، العلوم ، الفنون ، الاداب ، المؤسسات ، العادات) للبلاد الايبرية الامريكية ، دون اغفال المؤثرات المتبادلة ، ووضع السادة الخبراء قائمة بالمشاريع الواجب القيـام بهـا ، لتحقيـق التعـاون الثقـافي والاقتصادي والمؤسساتي ، ولقد درست هذه المشاريع ، ووجدتها ملائمة، واني اوافق عليها ، واتبناها ، ولا اجد حاجة لتكرارها ، وارغب ان اضيف اليها ثلاث فقرات هي :

١ ــ التوسع في تعليم اللغة العربيـة في دول امريكا اللاتينية وتعليم لغة هذه الدول في البلاد العربية .

٢ ــ زيادة تبادل الطلاب بين البلاد العربية والايبرية وبلدان امريكـا اللاتينية ، وتبـادل المحاضرين والباحثين والكتاب ، على اساس المنح والزيارات المتبادلة .

٣ ــ الاهتمام بترجمة الادب العربي ، والحديث منه خاصة ، الى لغات البلاد الايبرية ، مع الاستزادة ــ بالمقابل ــ من ترجمة ادب دول امريكا اللاتينية الى العربية .

واحب ان اؤكد ، ان تنفيذ المشروعات آنفة الذكر ،

والشروع بذلك فورا ، سيلعب دورا هاما ، لا في توسيع التبادل الثقافي بين البلاد العربية والبلاد الايبرية فحسب ، ولا في فتح مجالات للتاثر والتاثير المتبادلين بين الثقافتين فقط ، بل وايضا في استئناف ذلك الشوط الحضاري التاريخي الذي عرفته العلاقات العربية الاسبانية في مجال الفكر ، وامتد باشعاعه الى اوروبا كلها ، وانتقل منها الى امريكا اللاتينية ، ونحن في فهم الدور الحضاري المنشود ، وفي التعامل مع الحضارة ، نعطي اضافة متجددة كل يوم من خلال التراكم الثقافي ، ونعتبر الثقافة الكنز الانساني الذي لا ينفد . اكثر من ذلك ، انه الى ازدياد ، في وقت تؤكد الحياة فيه ان كل ثروة ، ما عدا الثروة الثقافية ، الى نقصان .

وتاكيدا لما سبق حول موقفنا من الثقافة ، ارغب ان اوضح ان مفهومنا الثقافي ، انتاجا واستهلاكا ، يرتكز على اساس جيد من فهم روح العصر ، والتعبير عنها ، والتطلع الدؤوب الى تعبير اكثر تقدما ، لا يقف شاهدا على ما يحدث في البيئة والعالم فقط ، بل يفعل وينفعل في هذا الذي يحدث ايضا ، لتكون الثقافة عنصر تغيير في الحركة التاريخية التي لا تعرف السكون، ولهذا فان ثقافتنا وطنية، قومية ، تقدمية ، انسانية منفتحة تعمل لنشر افكار السلم والعدل والخير والجمال نشرا واسعا بيننا وبين كل دول العالم .

ختاما فانني اتقدم بالشكر على تنظيم هذه الندوة ، واتاحة الفرصة للكلام على الثقافة العربية ماضيا وحاضرا ، وعن العلاقات بينها وبين دول امريكا اللاتينية الصديقة تاثرا وتاثيرا وآفاقا لعمل مستقبلي نامل ان يكون كبيرا وجديا ، وان يشكل شيئا بارزا في تاريخ الحضارة المعاصرة، يجبه كل التحديات وينتصر عليها ، وآمل ان تغتني كلماتي المتواضعة هذه بالتعليقات والمداخلات .. وان يتكلل جهدنا بالنجاح الكامل .

الدراسات والبحوث

مفهوم الجميل في الشعر الجاهلي

د. فؤاد مرعي

الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء

د. نعيم اليافي

المقولات النقدية الواقعية عند القوميين والوجوديين في الخمسينات

الهام طه نجار

مفهوم الجميل في الشعر الجاهلي

د . فؤاد مرعي

- ١ -

حصر المنظرون تقصيهم للفكر الجمالي عند العرب الجاهليين في البحث عن انفعال هؤلاء بالجمال ومظاهره ، وقصروا ادراك العربي للجمال على « صورة المراة او المثل الاعلى لصورتها الحسية »(١) في الشعر الجاهلي . وسبب ذلك ، في راي الدكتور شكري فيصل ، هو « ان المراة هي جماع مظاهر الجمال وصوره ، فالبدوي لا يشهد غيرها في حياته الرتيبة ، وهي تكاد تكون لذلك محور اهتماماته النفسية ووثباته العاطفية ، فجمالها هو الصورة المثلى للجمال » .(٢) ويكتشف الدكتور فيصل ان « هناك الى جانب مفهوم الجمال عند الجاهليين ، طبيعتهم الخاصة التي مكنت لهم من ان يتذوقوا هذا الجمال وان يقبلوا عليه ... »(٣) .

ان حياة البدوي فقيرة بلا شك اذا ما قيست بحياة انسان القرن العشرين ، ولكن ما قاله الدكتور فيصل عن رتابتها وخلوها من المشاهدات يثير الدهشة حقا . فاي استقراء بسيط للشعر الجاهلي يظهر بطلان ذلك . ونحن لا نجد لقوله هذا ولاقوال كثيرة مماثلة في الدراسات التي تناولت العصر الجاهلي ، غير ان نزعم ان اصحاب هذا الرأي لم يستخلصوه من الشعر الجاهلي أو وقائع التاريخ ، بل استلهموا في صوغه تلك الصورة الرومانتيكية الساذجة التي تجسد البدوي راكبا ناقة او فرسا ، منطلقا في عرض الصحراء ، تحيط به الرمال من كل جانب ، ويلفه السكون ، وهو يدندن بالشعر على وقع خطوات راحلته . الا اننا لا نكاد نرى هذه الصورة ، التي ابتدعها خيال ابناء المدن الجاهليين بالصحراء وحياتها واستخدمها الدارسون من دون تقص لمدى انطباقها اصلا على حياة الجاهليين ، الا في الحكايات الشعبية التي تتحدث عن العشاق الهائمين في الصحراء بعد اخفاقهم في الحب . اما حياة الجاهليين التي يمكن ان يستخلصها المرء من شعرهم وتاريخهم فلا تمت الى ذلك بصلة .

ونحن لا نحتاج في اثبات صحة ما قلناه الى تكرار ما سبق ان ذكرناه من معلومات تاريخية وجغرافية واجتماعية عن طبيعة حياة العرب الجاهليين وتطورها ، اذ يكفي أن نعود الى الامثلة نفسها التي استخدمها الدكتور اسماعيل لنرى ذلك الحشد العظيم من المشاهدات التي لم تستبن للدكتور فيصل في قراءته للشعر الجاهلي .

في المثال الاول :

١ ـ حصرت بفودي راسها فتمايلت
علي هضيم الكشح ريا المخلخل

٢ . مفهفهة بيضاء غير مفاضة
ترائبها مصقولة كالسجنجل

٣ ـ كبكر المقاناة البياض بصفرة
غذاها نمير الماء غير المحلل

٤ ـ تصدّ وتبدي عن اسيل وتتقي
بناظرة من وحش وجرة مطفل

٥ ـ وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش
اذا هي نصته ولا بمعطل

٦ ـ وفرع يزين المتن اسود فاحم
اثيث كقنو النخلة المتعثكل

٧ ـ غدائرها مستشزرات الى العلا
تضل العقاص في مثنى و مرسل

٨ ـ وكشح لطيف كالجديل مخصر
و ساق كانبوب السقي المذلل

٩ ـ وتضحي فتيت المسك فوق فراشها
نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

١٠ ـ وتعطو برخص غير شثن كانه
اساريع ظبي او مساويك اسحل

١١ ـ تضيء الظلام بالعشي كانها
منارة ممسى راهب متبتل(٤)

اذا استثنينا الابيات ، الاول والسابع والتاسع ، من هذا المقطع الذي اقتطفه الدكتور اسماعيل من معلقة امرىء القيس ، نجد أن الابيات الثمانية الاخرى قد ضمت وصف ظواهر كثيرة من الحياة ، شهدها الشاعر والمستمعون اليه (اذ من غير المعقول أن يشبه الشاعر محبوبته بصور لا يفهمها ولا يعرفها المستمعون الى شعره) وعدوها ظواهر جميلة من خلال ممارستهم الاجتماعية (من غير المعقول ايضا أن يشبه الشاعر محبوبته بظواهر لا يقر المجتمع بجمالها) ففي البيت الثاني نجد صورة المرآة (أو قطع الذهب والفضة) الصقيلة ، وفي الثالث ، الدرة المخبوءة في صدفة خوالط بياضها بالصفرة ، راقدة في ماء صاف لم يكدره الناس بكثرة التردد عليه . وفي البيت الرابع نرى

عيني الظبية الحانيتين ترقبان اطفالها . وفي البيت الخامس يصور لنا الشاعر عنق الظبي الابيض الخالص البياض ، وفي السادس ، النخلة وقد خرجت قنوانها . ونرى في البيت الثامن وصف انبوب البردي المسقي المذلل بالارواء ، وفي العاشر الاساريع (الديدان) اللينة واغصان شجر الاسحل الدقيقة المستقيمة . اما البيت الحادي عشر فيصور لنا مصباح الراهب المضاء اشد الاضاءة في منطقة منقطعة عن الناس ، ليغلب ظلام الليل فيهتدي به من ضل طريقه .

لقد تداعى الى ذهن الشاعر هذا الحشد من الظواهر الحية الجميلة كله ، وهو يصور لنا رائعة من لحظات الحياة الانسانية ، لحظة استجابة المحبوب ومطاوعته (*)

اما في المثال الثاني :

١ ـ نظرت بمقلة شادن متربب
احوى احم المقلتين مقلد

٢ ـ و النظم في سلك يزين نحرها
ذهب توقد كالشهاب الموقد

٣ ـ صفراء كالسيراء اكمل خلقها
كالغصن في غلوائه المتاود

٤ ـ و البطن ذو عكن لطيف طيه
و النحر تنفجه بثدي مقعد

٥ ـ محطوطة المتنين غير مفاضة
ريا الروادف بضة المتجرد

٦ ـ قامت تراءى بين سجفي كلة
كالشمس يوم طلوعها بالاسعد

٧ ـ او درة صدفية غواصها
بهج متى يرها يهل ويسجد

٨ ـ أو دمية من مرمر مرفوعة
بنيت بآجر يشاد و قرمد
٩ ـ سقط النصيف ولم ترد اسقاطه
فتناولته و اتقتنا باليد
١٠ ـ بمخضب رخص كان بنانه
عنم يكاد من اللطافة يعقد(*)

فنجد ، اذا استثنينا الابيات الرابع والخامس والتاسع منه ، ان الابيات السبعة الاخرى ممتلئة بوصف ظواهر جميلة ، يلفت النظر فيها انها تكاد تكون تكرارا للظواهر التي وجدناها في المثال الاول .. وفي ذلك تأكيد لامرين : اولهما ان هذه الظواهر موجودة في الحياة نفسها ، وان الاقرار بجمالها اقرار جماعي شامل يعبر عن الذوق الجمالي للمجتمع الجاهلي . وثانيهما ان الشعر الجاهلي شعر شفوي يعتمد فيه الشاعر على مخزن تقليدي جماعي من الصيغ والتراكيب في بناء اشعاره . وهذا امر سبقت الاشارة اليه في هذا البحث .

لقد قلنا ان الظواهر الموصوفة في ابيات النابغة الذبياني « تكاد تكون تكرارا » ، ولم نقل : « كانت تكرارا » ، لانها متميزة بالفعل من الظواهر التي أوردها امرؤ القيس . وسنشير الى ذلك في معرض استعراضنا لها . ففي البيت الاول نرى عيني الظبي (كما في البيت الرابع عند امرىء القيس) ، ولكنهما تختلفان عن عيني الظبية في المثال السابق .. فالظبية ام اولاد في قصيدة امرىء القيس ، ولذا يتجسد في عينيها حنان الامومة . اما الظبي في ابيات النابغة فموفور الصحة ، اسود الجفنين والمقلتين ، يتوقد في عينيه الشباب والحياة . وهذا الفارق بين عيون الظبيين ليس مصادفا ، بل ضروري جدا ، يمليه الفارق النفسي بين اللحظتين اللتين يصفهما الشاعران . فعينا الظبية تمثلان في الصورة الاولى عيني المرأة المحبة وهما تنظران الى الحبيب في لحظة استجابة وعطاء . ولذا فالحنان اجمل ما فيهما . اما عينا

الظبي في الصورة الثانية فتمثلان عيني المرأة الرائعة الجمال والشباب وقد نوجئت في عريها . ولذا نجد في محل الحنان توقد الشباب او بريق النظرة الخاطفة التي تمليها المفاجأة . وفي حين نجد امرىء القيس بطيـل الوقوف امـام عنق الظبية ، ويختصر وصفـه للزينة بكلمة « ولا بمعطل » في البيت الخامس من المثال الاول ، نرى النابغة لا يصف العنق باكثر من قوله « يزين نحرها » في البيت الثاني ، بينما يسترعي انتباهه بريق الذهب وكأنه الشهاب الموقد . وفي هذا ايضـا انعكاس للفارق النفسي بين اللحظتين ، الفارق بين عاشق يتأمل حبيبته وهي مائلة عليه ، مستجيبة له ، وبين شاعر يخطف بصـره ، وبمحض المصادفة ، منظر امرأة جميلة . ولو تابعنا الموازنة بين صورة المرأتين عند الشاعرين ، لوجدنا امرىء القيس يتملى جمال جسد حبيبته عضواً فعضواً ، وهذا يحدث حين يكون الحبيبان في خلوة بعيداً عن اعين الرقبـاء .

اما النابغة فيجمل في الشطر الثاني من البيت الثالث وفي البيتين الرابع والخامس كل ما يمكن ان يراه المرء في نظرة واحدة الى جسد المرأة ، فيصف لنا الغصن المتأود في غلوائه (صورة اجمالية) ، ثم تتبدى له الخطوط العامة للجسد ، ثم تغرق الصورة كلها في نـور الشمس (في البيت السادس) . لقد ورد النور في البيت الحادي عشر من أبيات امرىء القيس . ولكنه النور الهادىء المنعش ، المنبعث من منارة الراهب المتبتل يوحي للتائه في الظلام بالامن وينتشله من الضياع . اما النور الذي يصفه النابغة الذبياني فنور الشمس الطالعة من وراء الحجب على غير توقع . انه نور باهر ولكنه متميز عن نور الشمس التي تطلع في كل يوم لان اشراقه حدث في لحظة سعد . وتلتقي عند النابغة بالدرة المخبوءة في صدفة (البيت السابع) . ولكن الشاعر لا يصف لنا هذه الدرة ، كما فعل امرىء القيس في البيت الثالث من المثال الاول ، بل يظل اميناً للحظة النفسية التي يصورها ، فيصف الغواص الذي ملأته المصادفة بالبهجة فتهلل وجهه وخر ساجداً بين

يدي التمثال المرمري المرتفع فوقه (البيت الثامن) .. والنابغة لا يرى كف المرأة كما رأى امرىء القيس كف محبوبته . فامرىء القيس يرى يد حبيبته تتحرك آمرة ، ناهية ، فيصف بنانها بأنه رخص ، لين ، ناعم ، غير غليظ ولا كز . اما النابغة فلا يرى غير كف المتجردة المندفعة لاتقائه بحركة خاطفة ، يكتشف من خلالها لينها ويجتذب انتباهه لون الخضاب على الاصابع فيصفها بأنها « عنم يكاد مــن اللطافة يعقد » (البيت العاشر) .

انه لحشد وافر حقا من الظواهر الجميلة تداعى الى ذهن الشاعر وهو يصف لحظة قصيرة جدا من لحظات تجلي جمال المرأة ، لا يمتد زمنها الا بين نظرة منه وحركة من يدها تتقي بها بصره الذي اقتحم خلوتهــا ..

واما في المثال الثالث :

١ ــ جـــديلة ســربال الشــباب كأنهــا
ســـقية بـــردي نمتهـــا غيـــولهـــا
٢ ــ ومخملة باللحــم مــن دون ثوبهــا
تطــول القصـــار و الطــوال تطــولهــا
٣ ــ كــأن دمســـقا او فـــروع غمامـــة
عـــلى متنهـــا حيـــث اســـتقر جديلها(٦)

فاننا نلتقي في البيــت الاول منه بالبردي المســقي ولكن بصوره مختلفة عما وجدناه عند امرىء القيس في البيت الثامن من المثال الاول . لقد ركز امرؤ القيس اهتمامه على ليونة ســاق البردي وارتوائهــا ليصف ساق حبيبته .. أما ابن عجلان فيصف لنا نبات البردي كله وهو في عنفوان نمائه ، مصورا بذلك محبوبته التي ولجت مرحلة الشباب لتوها . وبعد أن يصف لنا في البيت الثاني اكتمــال صحة المحبوبة وتناسق جسدها ، يطلع علينا في البيت الثالث بصورة الحرير الاسود

الناعم الملمس ، ثم بأهداب الغمامة اللطيفة الواعدة بالارتواء والخصب، ليصف ذؤابات شعر المحبوبة المنسدل على ظهرها ».

وهكذا نجد في اربعة وعشرين بيتا من الشعر الجاهلي الذي قيل في المرأة ، سبعة عشر بيتا تحتشد فيها صور مختلفة متشعبة من الحياة ، صور من حياة النبات والحيوان والطبيعة والانتاج الانساني ، تجعل من قول الدكتور فيصل : « فالبدوي لا يشهد غيرها (المرأة) في حياته الرتيبة » عبارة انشائية لا معنى لها ، يخطئها التاريخ (وقد سبق أن رأينا ذلك في استعراضنا التاريخي لملامح الحياة الجاهلية) ، ويدحضها الوعي الجمالي المتجلي في هذه الامثلة من الشعر الجاهلي . كما انها تجعل من قول الدكتور اسماعيل ان كل الصفات التي لفتت الشاعر الجاهلي في محبوبته « هي الصفات الحسية المحض . وقد راح يقف عند كل عضو منها من فرعها الى اطرافها ، فيعطينا صورة للمثل الاعلى لكل عضو ومن مجموع ذلك تتكون صورة المثل الاعلى للجسم كله . ومن هنا كان الشاعر حسيا في تصوره للجمال وتصويره له على السواء »(٧) ، تجعل من هذا القول كله دليلا على سطحية استقراء الصور التي أوردها ، اغفلت الانتقاء الفني الدقيق الذي مارسه كل من هؤلاء الشعراء للتعبير عن جوانب معنوية هامة في نفسه وفي نفس المرأة الموصوفة في شعره . وما هذه السطحية سوى نتاج النقد البلاغي القديم في أسوأ صوره المعتمدة على المنطق الشكلي ، والباحثة في معاني الالفاظ ، لا في معاني الصور .

- ٢ -

ولكي لا نتهم بالتقصير بسبب اعتمادنا على الامثلة التي اوردها الدكتور اسماعيل دون غيرها ، وكيلا يظن صدق الزعم القائل « ان شعر الغزل هو الميدان الذي يتعرض فيه الشاعر لتصوير انفعاله بالجمال »(٨) ، نورد فيما يلي أمثلة من الشعر الجاهلي في الغزل وغيره ، يتجلى فيها وعي الشاعر الجاهلي للجمال وانفعاله به . ولعل من

المناسب ان نبدأ هذه الامثلة بالعودة الى « المتجردة » التي يوصفها النابغة ، ولكن في صورة اخرى رسمها المنخل اليشكري بقوله :

١ ــ ولقد دخلت على الفتـاة الخدر في اليوم المطير
٢ ــ الكاعب الحسناء ترفـل في الدمقس وفي الحرير
٣ ــ دافعتها فتـدافعت مشـي القطـاة الى الغدير
٤ ــ ولثمتهـا فتنفسـت كتنفـس الظبي البهير(٩)

انه يحدثنا في البيت الاول عن دخوله الخدر. ودخول الخدر، بحد ذاته يوحي باحساس الدفء، يقويه ان هذا الدخول كان « في اليوم المطير » . ويحدثنا في البيت الثاني عن ساكنة الخدر ، فيقول انها كاعب حسناء ترفل في ثياب ربات القصور ، من دون ان يتناولها بالوصف عضواً فعضواً. انه ليس في موقف المتامل ، بل هو في موقف المتلهف الى الفعل . ولذا فهو لا يذكر من صفاتها الجسدية غير الخنس (تأخر الانف عن الوجه مع ارتفاع قليل في الارنبة) ، لان ذلك ما يشد انتباهه من جسدها وهو يتاهب لتقبيلها . وتتجسد الصبية امامنا في البيت الثالث بصورة قطاة تمشي الى غدير . انها صورة مشحونة بالخوف والرغبة في الارتواء في آن واحد . فمن المعروف ان الطير تمشي الى مورد الماء بحذر شديد لكثرة المخاطر التي تتعرض لها عنده . ونرى في البيت الرابع صورة الظبي . ولكن الشاعر لا يفعل هنا مافعله النابغة الذي وصف لنا الظبي بانه موفور الصحة ، اسود الجفنين والمقلتين ، يتوقد في عينيه الشباب والحياة ، بل يقدم لنا صورة ظبي متقطع الانفاس وقد ارهقته انفعالات اللحظة التي تمر به .

اما مثالنا الثاني فهو الروضة التي يستعين بها عنترة ليصف طيب رائحة ثغر عبلة العذب اللذيذ فيقول :

١ ــ او روضة انفا تضمن نبتها	**غيث قليـل الدمن ليـس بمعلم**
٢ ــ جادت عليه كـل بكر حـرة	**فتركـن كـل قـرارة كالدرهـم**
٣ ــ سحا وتسكابا فكل عشـية	**يجري عليها المـاء لـم يتصرم(١٠)**

ان ما يلفت النظر في هذه الروضة هو حصّانتها وبكارتها ونظافتها . فهي ، كما جاء في البيت الاول ، لم ترع ، ولم يصبها ما ينقص طيب رائحتها ، لان المطر الذي سقاها وزكى نبتها ، مطر نظيف من الشوائب وهي ، بالاضافة الى ذلك كله ، مجهولة الموقع لا يعرف الناس والدواب طريقها اليها .

ولا يكتفي عنترة بما قاله عن نظافة روضته ، فيعود في البيت الثاني ليؤكد لنا ان المطر الغزير الخالي من البرد يتساقط عليها ويتجمع ماؤه في حفر مستديرة كالدراهم لنقائه وصفائه . ويتابع في البيت الثالث تاكيده بان الماء يغسلها في كل عشية من دون انقطاع . وهكذا لا نجد ما يشير الى هذه الروضة سوى كلمة « نبت » في البيت الاول . اما بقية الكلمات والصور فتتجه الى تاكيد بكارة هذا النبت ونظافته وارتوائه بماء المطر الصافي الغزير . وهذا الانتقاء الفني لعناصر صورة الروضة ينسجم تماما والحالة النفسية للشاعر ، فعبلة ابنة عمه التي يحميها بسيفه ويطمح الى الزواج بها .

ولكن الاعشى ، ميمون بن قيس ، الشاعر الذي لا يعيش الحالة النفسية التي يعيشها عنترة ، يرسم صورة مغايرة للروضة التي يستعين بها في وصف صاحبته يقول الاعشى :

١ ـ ما روضة من رياض الحزن معشبة
خضراء جاد عليها مسبل هطل
٢ ـ يضاحك الشمس منها كوكب شرق
مؤزر بعميم النبت مكتهل
٣ ـ يوما باطيب منها نشر رائحة
ولا باحسن منها اذ دنا الاصل(١١)

روضة الاعشى ، اذن ، تقوم على رابية من الارض . وهي خضراء نضرة . رواها المطر الغزير (البيت الاول) ، فطالت قامات نبتها . وبان

عليها الارتواء ، وقد تفتحت ازهارها ، فراحت تضاحك الشمس التي غمرتها . واكتست ثوبا كاملا من الاوراق الخضر (البيت الثاني) . ولكن هذه الروضة ، وهي في افضل حالات انتشار الشذى ، حين تشرق عليها الشمس بعد المطر ، لا تفوق حبيبته بطيب رائحتها ، كما انها لا تفوقها حسنا ، وهي في افضل حالات تجلي حسن الرياض وقت الاصيل (البيت الثالث) .

اننا لا نجد في ابيات الاعشى ما يذكرنا بالمطر سوى كلمتي « مسبل هطل » . اما بقية الكلمات والصور فتتجه الى تأكيد جمال الروضة ونمائها . على عكس ما رأيناه في المثال السابق . وهذا امر املاه اختلاف غرض الاعشى وحالته النفسية عن غرض عنترة وحالته النفسية . فعنترة ، لا يريد بتصويره للروضة غير تصوير طيب انفاس عبلة وهو يقبلها ، في حين أراد الاعشى ، بتصوير للروضة ، تصوير جمال المرأة وطيب الشذى المنبعث من وجودها كله .

واما المثال الثالث فقد رأينا ان ننتقيه من الشعر المعبر عن جمال الفرس ، مبتعدين بعض الابتعاد عن الغزل والانفعال بحسن النساء . ونبدأ بأبيات امرىء القيس المشهورة في معلقته :

١ ـ وقد اغتدي والطير في وكناتها
بمنجرد قيد الاوابد هيكل
٢ ـ مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عل
٣ ـ كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمتنزل
٤ ـ على الذبل جياش كان اهتزامه
اذا جاش فيه حميه غلي مرجل
٥ ـ مسح اذا ما السابحات على الونى
اثرن الغبار بالكديد المركل

٦ — يزل الغلام الخف عن صهواته
ويلوي بأثواب العنيف المثقل
٧ — درير كخذروف الوليد أمره
تتابع كفيه بخيط موصل
٨ — له أيطلا ظبي وساقا نعامة
وارخاء سرحان وتقريب تتفل
٩ — ضليع اذا استدبرته سد فرجه
بضاف فويق الارض ليس باعزل
١٠ — كان على المتنين منه اذا انتحى
مداك عروس او صلاية حنظل
١١ — كان دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مرجل(١٢)

ان الفرس الذي يباكر امرؤ القيس الصيد عليه ، سريع حتى لكانه القيد للوحوش التي لا تستطيع ان تفوت منه ، وهو عظيم الجرم (البيت الاول) ، وتجتمع له القدرة على الكر والفر ، والاقبال والادبار . وهو في ذلك كله سريع كأنه الصخرة العظيمة وقد هوى بها السيل من حالق (البيت الثاني) . وهو صلب الجسم ، املس الملمس ، يزل اللبد عن متنه كما تزل قطرات المطر عن جسم الحجر الاملس الصلب (البيت الثالث) . وشديد النشاط ، يشبه تكسر صهيله في صدره غليان المرجل (البيت الرابع) . وهو لا يتعب حين تتعب الخيول ، بل يظل ينصب عدوه انصبابا اذا كلت الخيول السوابح واعيت واثارت الغبار (البيت الخامس) ، ولا يسلس قياده لكل راكب ، فهو يزلق عن ظهره الغلام الجاهل بالفروسية ، ويرمي بأثواب الفارس الماهر لشدة سرعته في العدو (البيت السادس) . انه مدرار في سرعته ، فكأنه ، لخفته وسرعته في العدو ، تلك الدوامة التي يلفها الاطفال بخيط ويديرونها (البيت السابع) . ان خاصرتيه كخاصرتي الظبي في الضمر ، وساقيه كساقي النعامة في الانتصاب والطول ، وعدوه كعدو الذئب ، وتقريبه كتقريب ولد الثعلب (البيت الثامن) . وهذا

الفرس عظيم الاضلاع ، منتفخ الجنبين ، اذا نظرت اليه من خلفه رايت ذيله السابغ يسد الفضاء بين رجليه ، دون ميل الى احد الشقين (البيت التاسع) ، وظهره مكتنز وصلب كانه الحجر الذي تسحق به العروس الطيب ، او الحجر الذي يكسر عليه الحنظل ليستخرج لبه (البيت العاشر) . ولقد تجمد دم اوائل الصيد على عنق هذا الفرس كانه عصارة الحناء على راس الاشيب .

هكذا ينفعل الشاعر بجمال فرسه وهو يخرج به باكرا الى الصيد ، فينتقي لوصفه مشاهدات كثيرة من الطبيعة وحياة الانسان والحيوان . ومن الملاحظ انه قد ركز اهتمامه في وصفه على صفتين اساسيتين من صفات الفرس هما السرعة وقوة البدن . وهما الصفتان الضروريتان في الصيد .

اما لبيد ، الذي قضى يومه في حماية قومه ، واقفا فوق مرتفع قريب من اعلام الاعداء ، متوشحا لجام فرسه المتقدمة السريعة ليكون متهيئا لركوبها عندما تدعو الى ذلك حاجة ، ثم هبط من مرقبه عند حلول الظلام ، فيقول :

١ — اسهلت وانتصبت كجذع منيفة
جرداء يحصر دونها جرامها
٢ — رفعتها طرد النعام وشله
حتى اذا سخنت وخف عظامها
٣ — قلقت رحالتها واسبل نحرها
وابتل من زبد الحميم حزامها
٤ — ترقى وتطعن في العنان وتنتحي
ورد الحمامة اذ اجد حمامها[١٣]

انه يهبط من فوق المرتفع الى السهل فتنتصب فرسه امامه نخلة باسقة عصية على متسلقيها لقطف ثمارها (البيت الاول) . ويثير انتصابها

هذا في نفسه رغبة في العدو بها بعد وقوف استمر طوال النهار ، فيكلفها عدوا كعدو النعام ، فتجد في الجري ، فتسخن ويبدو له انها اصبحت اخف وزنا (البيت الثاني) . ان سرعة عدوها تتنامى ، فيضطرب جلد الغنم المسرج على ظهرها لشدة سرعتها . و يسيل العرق على نحرها مبللا حزامها بزبده (البيت الثالث) . وترفع الفرس عنقها ثم تطمن به عنانها، وكان هذا العنان يحد من انطلاقها الذي بات يشبه في سرعته طيران الحمائم العطشى الى الماء (البيت الرابع) .

من الملاحظ ان عناصر كثيرة موجودة في صورة فرس امرىء القيس اختفت من صورة الفرس عند لبيد ، لاسيما تلك العناصر التي تحتاج رؤيتها الى ضوء النهار كاثارة الغبار ، وضمور خاصرتي الفرس ،وانتصاب ساقيه ، وانتفاخ جنبيه ، ومنظر ذيله ، والدماء ، التي تشبه الحناء في الراس الاشيب ، على صدره ، بينما احتفظت صورة الفرس عند لبيد بالعناصر الدالة على عظم جرمها ، وعصيانها على غير فارسها ، وسرعتها المتنامية في العدو . والشاعر يستعين لتجسيد ذلك بظواهر يدركها الفارس من دون حاجة الى الاستعانة بحاسة البصر استعانة كبيرة (« كجذع منيفة جرداء » ، « سخنت وخف عظامها » ، « قلقت رحالتها واسبل نحرها » . .) ، وهو امر ينسجم تماما واللحظة التي يصورها .

ان امرا القيس يصور فرسه في لحظة خروجه به الى الصيد عند الفجر . بل هو نوع من التمرين بعد وقوف الفارس والفرس في المرقب طول النهار .

وفي صورة ثالثة للفرس نرى عنترة :

١ ــ ...... على رحالة سابح
نهد تعاوره الكماة مكلم
٢ ــ طورا يجرد للطعان وتارة
ياوي الى حصد القسي عرمرم(١٤)

٣ ـ يدعون عنتر والرماح كانها
أشطان بئر في لبان الادهم
٤ ـ مازلت ارميهم بثغر نحره
ولبانه حتى تسربل بالدم
٥ ـ فازور من وقع القنا بلبانه
وشكا الي بعبرة وتحمحم
٦ ـ لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
ولكان لو عرف الكلام مكلمي(١٥)

ان فرس عنترة ضخم مثخن بالجروح التي اوقعها به الفرسان (البيت الاول) ؛ فهو شريك في القتال لفارسه الذي يهاجم على صهوته الاعداء طورا وطورا يرتد به منضما الى رماة السهام (البيت الثاني) . وتعلو مناداة الفرسان باسمه ،ودعوتهم اياه ، بينما تنغرس في صدر فرسه رماح الاعداء الطويلة كالحبال التي يستقي بها من الآبار (البيت الثالث)، فيندفع مهاجما هؤلاء الاعداء بصدر فرسه وعنقه حتى غطت الدماء جسد الفرس كما يغطي السربال جسد لابسه (البيت الرابع) ولكن اندفاع الفرس وصبره على الالم الهائل الذي تسببه طعنات الاعداء تخالطهما رغبة في الشكوى ، فينظر الى فارسه بعينين دامعتين ويحمحم طالبا الرحمة (البيت الخامس) ويلتقط الفارس نظرة الفرس الناطقة ، ويحس بفرسه يخاطبه بالنظر والدمعة والحمحمة لعجزه عن الحوار وجهله بالكلام (البيت السادس) .

نحن هنا امام صورة للفرس تكاد تختفي فيها اوصافه الجسدية واوصاف عدوه ، فهي لا تذكر الا بكلمتي « سابح نهد » ، لتحل محلها أوصاف فعال هذا الفرس البطولية . فمن الجراح نستدل على انه فرس مقاتل كفارسه . ومن الرماح المنغرسة في صدره ندرك انه شجاع في مواجهته الاعداء ، يغير عليهم حتى يتسربل بالدم النازف من جراحه، المختلط بدمائهم . ومن ازوراره ونظرته الدامعة وحمحمته ندرك مدى

ما يعانيه من الم ، وما يتحلى به من صبر على المكاره ان الجميل في هذه الصورة هو الانسجام الكامل بين بطولة الفرس وبطولة الفارس واتحاد فعالهما في المعركة . فكما ان الفارس لا يدير ظهره لاعدائه هاربا من المعركة مهما اشتدت ، كذلك لا يدير الفرس ظهره ابدا ، بل انه ، عندما تتجاوز شدة المعركة قدرته على الصبر ، يميل ميلا ليشكو الى فارسه ما يعانيه من دون ان يوقفه ذلك عن القتال .

هذا التلاحم بين ظواهر الطبيعة وحياتها وبين الحياة الانسانية انما يعبر عن شمول الظاهرة الجمالية للحياة بعامة من خلال « انسنة » ظواهر الطبيعة . وهي عملية لا تكاد تخلو ، بل لا تخلو ، منها قصيدة جاهلية . ولو شئنا لملأنا مئات كثيرة من الصفحات بالامثلة التي تبرز ذلك . غير ان مجال بحثنا لا يسمح لنا بالاستمرار في ايراد هذه الامثلة وتحليلها . ولذا نكتفي بمثال اخير منها يسوقه الينا الشنفرى ، وقد هجر مجتمع البشر ، كما سبق ان ذكرنا في هذا البحث فجعل بينه وبينه ارضا واسعة قفرا قطعها مشيا على قدميه ، يقعده التعب حينا ويبعثه العزم والتصميم على النهوض والاستمرار في السير حينا آخر ، الى ان وصل في نهاية رحلته الى عرض جبل عال فانتحى مكانا ممتنعا منه وراح يتأمل العالم من حوله منتشيا بتغلبه على ما واجه من مصاعب ، فيقول :

١ — وخرق كظهر الترس قفر قطعته
بعاملتين ظهره ليس يعمل

٢ — والحقت اولاه باخراه موفيا
على قنة اقعي مرارا وامثل

٣ — ترود الاراوي الصحم حولي كانها
عذارى عليهن الملاء المذيل

٤ — ويركدن بالآصال حولي كانني
من العصم ادفى ينتحي الكيح اعقل

فاذا جاوزنا الارض الجرداء المثلمة كظهر الترس (البيت الاول) وانتصار الشاعر على ما لاقاه من مصاعب في قطعها (البيت الثاني) ؛

تتحول اناث الوعول التي خالط سوادها صفرة الى عذارى لبسن أثوابا طويلة يجررن أذيالها على الارض ؛ طائفات حول الشاعر طوافا يحمل كل معاني الالتجاء اليه طلبا للامن او طلبا للحب (البيت الثالث) . وحين يأنسن فيه القبول يثبن حوله ، فيتحول هو نفسه ، الى وعل فحل شاب البياض بديه وطال قرنه (البيت الرابع) . ان هذا التحول الذي يطرأ على الشاعر ضروري جدا من الناحية الفنية ، فبواسطته يعبر الشاعر عن نفسه النافرة من مجتمع البشر ، الواجدة في هذه الصحبة الجديدة مجتمعا بديلا . فلولا هذا البيت الاخير لظننا ان بالشاعر حنينا الى المجتمع البشري الذي خلفه وراءه ، كما كانت حالة المرقش الاكبر الذي تذكر سليمى ليلا وقد نام اصحابه فاستحضر في خياله صورة اهلها وقد اوقدوا نارا :

١ — . . . .
يشب لها بذي الارقى وقود

٢ — حواليها مهاجم التراقي
وآرام وغزلان وفود

٣ — نواعم لا تعالج بؤس عيش
او انس لا تروج ولا تـرود

٤ — يسرن معا بطاء المشي بدا
عليهن المحاسن والبرود(١٧)

فالمرقش هنا يستعين بصور المها والوعول والغزلان ليجسد ما طاف في خياله من ذكرى نساء الحي البعيد الذي خلف فيه سليمى . ولذا نراه يفصل في وصفها ، فهي مكتنزة باللحم ونواعم لا تعاني من قسوة الحياة واوانس لا تتكلف عملا شاقا ، في حين يكتفي الشنفرى بكلمتي « الاواري الصحم » . كما نرى المرقش يدقق في ملابسها ، فهي أثواب مصبوغة بالزعفران واخرى مخططة . وهي ناعمة لا تخفي جمال سيقان لابساتها المكتنزات ، حين يمشين معا متكاسلات في خطوهن ، بينما نجد الشنفرى

لا يصف الملابس بغير كلمتي « الملاء المذيل » . والملاء هو ، عادة ، الثوب الابيض . أما في وصف حركة اناث الوعول فلا يستخدم الشنفرى سوى كلمتي « ترود » و « يركدن » .

ان الامثلة التي سقناها جميعا تؤكد على ان الموضوعات الماخوذة من من الواقع والمستخدمة في الاعمال الشعرية المختلفة هي موضوعات متنوعة جدا شملت جوانب الحياة الجاهلية كلها . وان وحدة هذه الموضوعات في قصائد الشعراء لا تعني وحدة الصور الفنية . فالموضوعات ليست محتوى الصور الفنية بل هي جزء من هذا المحتوى الذي يشتمل ، بالاضافة اليها ، على عواطف الفنان وافكاره . ولذا فان الاقتصار في فهم صور الشعر الجاهلي على تحديد الموضوعات المصورة فيها ، من دون النظر الى السياق الذي ترد فيه ، ومن دون تامل الاختلافات الجزئية في عرضها ، تلك الاختلافات المعبرة عن افكار الشاعر وموقفه العاطفي ، يؤدي الى الشكلية ، والى تجريد الشعر الجاهلي من جوهره المميز بوصفه فنا تتجسد فيه الوحدة بين ماهو موضوعي وما هو ذاتي ، تلك الوحدة التي تجعل من كل صورة فنية صورة فردة متميزة لا تتكرر ابدا . ان ما نشير اليه الآن كثيرا ما يغفله دارسو الادب الجاهلي ، فنراهم يحصون الموضوعات التي صورها هذا الشعر ، فيقولون مثلا :(١٨) صوروا من الابل كذا وكذا . وصوروا من الخيل كذا وكذا ، ووصفوا في المراة كذا وكذا . او يقولون : « فالفرس يشبه من الحيوان بمثل الظبي والاسد والوعل والذئب والثعلب ، ويشبه من الطير بالعقاب والصقر والقطاة والباز والحمام . ويشبه بالسيف و ... اما المراة فقد شبهوها بالبقرة الوحشية في سعة عينيها وشدة سوادهما ونصاعة بياضهما كما شبهوها بالغزالة في خفتها ورشاقتها وجمال لفتتها ، وشبهوا وجهها بالشمس والبدر ووضاءة وجهها باللؤلؤ . كما شبهوا الحسناء بالدمية ، وقوامها بالرمح ووجهها بالدينار وريقها بالخمر .. و .. »(١٩) .

ومن الطبيعي أن تؤدي هذه التصانيف للتشبيهات المنتزعة من سياقها الفني ، المجردة مما حملها اياه الشاعر من شحنة عاطفية وفكرية

الى استنتاجات تزعم ان الشاعر الجاهلي يسوق معانيه في صور حسية فلا يتركها « معنى ذهنيا مجردا ينم عن خفايا النفس البشرية »، ولا يلجأ الى هذه الحسيات ليجرد منها فكرة تخامر العقل ولا تتراءى في مثال ؛ بل ان صورهم غالبا حسية تنتزع من العالم المادي (٢٠) .
من دون ان يدرك أصحاب هذه الاستنتاجات انهم هم الذين انتزعوا هذه الحسيات من سياقها الفني فجردوها من شحنتها العاطفية والفكرية .

يقع الدارسون المعاصرون فريسة تقاليد النقد البلاغي القديم ، الذي اعتمد مبدأ تصنيف الشعراء في طبقات ، وتصنيف الشعر في موضوعات ودراسة التشبيه منفردا معزولا عن غيره وعن السياق الفني التاريخي لإبداع الشاعر . ذلك ما فعله الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه « الاسس الجمالية في النقد العربي » حين كفى نفسه وكفانا مؤونة البحث فتوجه الينا بقوله : « ومن شاء ان يكفي نفسه مؤونة البحث فليرجع الى محاضرات الراغب الاصفهاني (يعني محاضرات الادباء) ، فهو يعقد فصلا للحديث عما جاء في محاسن المحبوب والميل اليه . وقراءة هذا الفصل تجمع لنا قدرا غير قليل من صفات الحسن التي كان الشعراء يرونها في المحبوب ويصورونها في أشعارهم . وعندئذ سيصل بسهولة الى النتيجة التي نريد ان نؤكدها الان » وهي ان الشاعر لم يكن ينفعل الا بالصورة الحسية للمحبوبة ، فراح يجسم لنا في محبوبته المثل الاعلى للصورة الحسية . وكان نتيجة ذلك اننا لا نستطيع ان نتعرف شخصية كل محبوبة ، لاننا لن نجد الا صورة واحدة هي المثل الاعلى الذي يتمثل في كل محبوبة »(٢١) .

ان ما ذكره الدكتور اسماعيل يوحي باننا لو عقدنا فصلا للحديث عن محاسن المحبوب والميل اليه في غير الشعر الجاهلي ، لوجدنا صورا للمحبوبة غير صورة المثل الاعلى للمراة كما يتمثله الشاعر . وهذا امر لا يمكن حدوثه ، فالمحبوبة هي محبوبة اصلا ، لانها تجسيد للمثل الاعلى في نظر المحب . ولكن الدكتور اسماعيل لم يقصد الى هذا ، بل الى ماهو

اشد بعدا عن منطق الفن وعن حقيقة الشعر الجاهلي ، حين وقع فريسة تصنيف الاصفهاني لمحاسن المراة ، فقرر ان صورتها واحدة عند جميع الشعراء الجاهليين ، ضاربا عرض الحائط حتى تلك الاختلافات التي كشفنا عنها في الامثلة التي ساقها هو نفسه في كتابه . ان تشابه الصيغ والمفردات جعل الدكتور اسماعيل يقول : « والصور التي عرضناها والتي تجدها عند الاصفهاني كلها صور متشابهة في مجموعها وتفصيلها »(٢٢) .

وبفعل تلك الفروق التي لا تتبدى للقارىء الا بعد تأمل وتفكير ، وبعد ربط كل صورة من هذه الصور بسياقها الفني والتاريخي .

(٣)

غير ان جميع ما ذكرناه عن تنوع الظواهر المجسدة في صور فنية في الشعر الجاهلي ، وعن الانتقاء الفني المعبر عن جوانب نفسية هامة في ذات الفنان . وفي ابداعه ، لا يحدد سوى جانب من جوانب الاختلاف بيننا من جهة ، وبين الدكتور اسماعيل ومن يلتقي معه في الرأي من الدارسين من جهة اخرى . فجوهر الاختلاف بيننا اعمق من ذلك بكثير، لانه يتعلق اصلا بالموقف الفلسفي من العلاقة الجمالية بين الفن والواقع ومن طبيعة التفكير الفني ، والخيال ، ودوره في الفن .

ان ملاحظة الدكتور اسماعيل احتفال الشاعر الجاهلي بالصورة الحسية في جمال المراة (مع تحفظنا على دقة هذه الملاحظة) لا تخول الباحث الحق في ان يصدر حكما عاما بضآلة اهتمام ذلك الشاعر بالصفات المعنوية او انعدامه(٢٣) ، فيخلص منه الى حكم اعم واشمل بأن العرب « بعامة كانوا اذن يرون الجمال في الصورة الاولى (الحسية) ، وقلما اهتموا بالمعنويات او بالصورة الثانية »(٢٤) . فمن يفعل ذلك ، يكون قد حكم على وعي العرب الجمالي من خلال موقفهم من ظاهرة جمالية واحدة هي « المراة الجميلة » ، لا بل من خلال تجلي هذه الظاهرة في

الفن . ولكن وعي الناس للجمال لا يتحدد من خلال موقفهم من ظاهرة جمالية واحدة، او من خلال صورتها في الفن ، فهذا التحديد ساذج وبسيط ومغلوط . انه يشبه محاولة تحديد وعي الناس لمفهوم المكان من خلال وعيهم للدائرة مثلا . ونحن ، مع تأكيدنا على استقلال كل مفهوم من المفاهيم الجمالية عن غيره ، ومع ادراكنا ان الجميل غير القبيح والحسن غير الجليل ... الخ ، نعتقد ان المفاهيم الجمالية مترابطة كل الترابط لكي تستوعب العالم الواقعي وتعكسه في الوعي عكسا صادقا ، شأنها في ذلك شأن سائر المفاهيم . وادراك هذا الترابط ، واخذه في الحسبان عند تحديد وعي مجتمع ما للجمال امر يتسم باهمية بالغة ، لان هذا الوعي لا يتجلى من خلال مفاهيم غير مترابطة لا يجسد اي منها غير جانب مستقل من ظواهر العالم الموضوعي . ولعل قول الدكتور اسماعيل عن العرب الجاهليين انهم « قلما اهتموا بالمعنويات » دليل نموذجي على الخطأ الذي يقع فيه الباحث حين يغفل هذه المسالة المنهجية في البحث الجمالي . فلو التفت الدكتور اسماعيل الى القيم الجمالية التي جسدها الوعي الجمالي الجاهلي في صورة الفارس المثال ، لوجدها ـ كلها تقريبا ـ قيما معنوية ، ولعدل مضطرا حكمه الذي بنى عليه مجمل تفسيره للنقد العربي القديم ، فجعله خاصا بتقويم جمال المرأة فقط . ولو بحث عن تعليل لذلك لوجده في غير قصور الوعي الجمالي الجاهلي عن ادراك الجوانب المعنوية في الجمال الانساني . لقد رأينا في دراستنا لمفهوم « البطولي » عمق ادراك الوعي الجمالي الجاهلي للجوانب المعنوية في الانسان . ولذا لا نستطيع تفسير قلة بروز هذه الجوانب في تصوير الشعر الجاهلي للمرأة بالطبيعة الحسية لذلك الوعي. ولابد من البحث عن تفسير لذلك في مجال اخر ، لان القضية قضية اختلاف في اسس التقويم الجمالي ، لا قضية قصور في القدرة على استيعاب الجمال المعنوي .

يروي صاحب الامالي عن ابنة الخس انها سئلت : « اي الرجال احب اليك ؟ فقالت : السهل النجيب ، السمح الحسيب ، الندب الاريب

السيد المهيب ، وأفضل منه الاهيف المهفاف ، الانف العياف ، المفيد المتلاف ، الذي يخيف ولا يخاف »(٢٥) .

ويروي الراغب في « محاضرات الادباء » انه قيل : « يجب ان يكون في المرأة اربعة سود : شعر الرأس والحاجبان واشفار العين والحدقة ، واربعة بيض : اللون وبياض العين والاسنان والساق ، واربعة حمر : اللسان والشفتان والوجنتان واللثة ، واربعة مدورة : الرأس والعنق والساعد والعرقوب ، واربعة طوال : الظهر والاصابع والذراعان والساقان واربعة دقيقة : الحاجبان والانف والشفتان والاصابع : واربعة صغيرة : الاذنان واليدان والرجلان والثديان ، واربعة عفيفة : الطرف والنفس واللسان واليد »(٢٦) .

ونحن ، الان ، لسنا بصدد التحقق من صحة هاتين الروايتين ، فقد تكون كل واحدة منهما من ابداع صاحبها ، لكن الذي نود الفات الانتباه اليه هو اختلاف الاسس المعتمدة في تقويم جمال الرجل عن الاسس المعتمدة في تقويم جمال المرأة ، فاسس تقويم جمال الرجل ـ كلها تقريبا اسس معنوية ، في حين ان اسس تقويم جمال المرأة ـ كلها تقريبا ـ اسس حسية وثمة مثل هاتين الروايتين روايات كثيرة وشائعة في كتب الادب القديم . وهي جميعها تحافظ على هذا الاختلاف الجوهري ، وان اختلفت في تعديد الاسس او ترتيبها . والامر نفسه نجده في الشعر العربي القديم الذي ، اذا وجدنا تصويرا حسيا . لجمال المذكر فيه ، يكون ـ في اغلب الاحيان ، ان لم نقل فيها كلها ـ تصويرا لجمال غلمان الحانات والخصيان ممن لا شأن يذكر لهم في الحياة الاجتماعية . وما سبب ذلك ، في رأينا .. الا الاساس الابوي (الباترياركي) المتشدد الذي قامت عليه الاسرة ـ العشيرة العربية . ففي مجتمع تقوم فيه العلاقة بين الرجل والمرأة على اساس هيمنة الرجل المطلقة ، يكون نصيب المرأة ـ وهي الطرف الاخر في هذه العلاقة ـ الخضوع المطلق . لقد كان المجتمع العربي الجاهلي يعتمد في امنه ووجوده على كثرة الذكور المحاربين في القبيلة . ولذا كانت ذكورة المولود عاملا كافيا لتفوقه على كل الاناث .

وكانت قوة البنية العنصر الحسي الابرز في تقويمه ، لما لذلك من علاقة بمهام القتال . اما بقية عناصر تقويمه فمرتبطه ، بهذا الشكل او ذاك ، بالمهمة الخطيرة التي تتجسد في الدفاع عن القبيلة ، وتأمين وجودها . وقد رأينا تفصيل ذلك في حديثنا عن مفهوم « البطولي » المتجلي في شعر العرب الجاهليين ، وهو مطابق ، تقريبا ، للعناصر التي ذكرتها ابنة الخس في تقويمها للرجل . وفي اطار هذه الحياة الاجتماعية ، التي يسيطر فيها الرجل سيطرة مطلقة على جميع مجالاتها ، لا يتبقى للمراة غير حيز السهر على راحة الرجل المقاتل ، ومتعته ، وانجاب الاولاد الذكور ، الاقوياء ، الصحيحي النسب . وذكرنا هنا « صحة النسب » ليس اضافة مصادفة ، بل هو امر ضروري واساسي في المجتمع الجاهلي الذي كان فيه الانتساب الى الاب اساس العصبية القبلية ، ومنه تولد مفهوم « العرض » الذي تتمحور عليه معظم المبادىء الاخلاقية في ذلك المجتمع ، والذي تصبح بموجبه حماية المراة واجبا على الرجل تهون في سبيله تضحيته بحياته . وعلى اساس هذا الدور الذي تحدد للمراة في الحياة الاجتماعية نشأت صورة المراة المثال عند العرب الجاهليين وانعكست في وعيهم الجمالي الجمعي على النحو الذي رأيناه في الشعر الجاهلي .

لقد جاءت العناصر الاساسية في تقويم المرأة الجمالي منسجمة تماما وفهم الجاهليين لدورها في الحياة الاجتماعية ، فهي شريفة النسب (ذلك ما يدل عليه ترفها وكثرة ما تتزين به من حلي ، فالحلي والحياة المترفة وصف يدل على مكانة قومها الاجتماعية اكثر مما هو وصف للمراة نفسها) ، وهي حصان منيعة على طالبيها (الدرة الكامنة في صدفة في قاع البحر ، الروضة الانف ... الخ) وهي فتية ، مكتملة البنية ، ناضجة الانوثة ، متناسقة التكوين . اما اوصافها المعنوية فهي الاوصاف التي تتفق وهيمنة الرجل المطلقة . ولذا فان ابرز تلك الاوصاف العفة (عفة الطرف والنفس واللسان واليد) ، والمطاوعة واللين ونود هنا ان نؤكد ان هذه العناصر التي عددناها كانت اساسية في تقويم جمال المراة . ولكن ذلك لا يعني انها كانت الاسس الوحيدة التي قام عليها تقويم جمالها في الوعي العربي الجاهلي ، فلقد رأينا الحنان في نظرة المراة التي صورها

امرؤ القيس ، ورأينا الخجل والارتباك في سلوك المرأة التي صورها النابغة ، والرغبة والتردد في مشي تلك التي حدثنا عنها المنخل اليشكري وثمة حالات كثيرة اخرى في الشعر الجاهلي يستطيع قارئه اكتشافها دون عناء ، اذا انصرف اهتمامه الى فهم معاني الصور لامعاني الالفاظ .

هذه الملاحظة الاخيرة تقودنا مباشرة الى الحديث في مجال اخر من مجالات الاختلاف بيننا وبين من تحدثنا عنهم من دارسي الادب الجاهلي هو مجال التصوير الفني .

ان الدكتور اسماعيل ليس وحيدا في قوله ان الشاعر الجاهلي « كان حسيا في تصوره للجمال وتصويره له على السواء »(٢٧) ..فكثيرون غيره جعلوا من هذا الاستنتاج الذي توصل اليه في بحثه لحالة خاصة ، هي وعي الجاهليين لجمال المرأة ، طبيعة عامة في شعرهم . فالدكتور عصام قصبجي في كتابه « نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم » يقول « واذا تأملنا في طبيعة الشعر الجاهلي ، وما ينطوي عليه من طابع حسي ، جزئي ، ظاهري ، لا يأبه غالبا للفكر الانساني ، ولا يحاول النفاذ الى جوهر الظواهر المرئية ، ادركنا كيف لمس النقاد العرب باراء افلاطون واخذوا الى مفهومه في طبيعة المحاكاة ، وكان ذلك كله وراء جفاف النقد وجموده على طريقة واحدة هي الطريقة الجاهلية في فهم الشعر »(٢٨) .

ويقول في مكان آخر من الكتاب نفسه : « فلم تكن الغاية الانسانية واضحة في الشعر الجاهلي ، ولم يكن ثمة سبيل الى انصراف هذا الشعر عن محاكاة الظاهر المتعلق بالذات الفردية الى محاكاة الجوهر المتعلق بالذات الجمعية »(٢٩) .

ونجد في مكان ثالث من كتاب الدكتور قصبجي قوله : « وليت الشاعر العربي اقتصر في نزوعه الغنائي على استلهام شعوره الذاتي ازاء الاشياء ، ذلك انه سرعان ما لاحظ العلاقات الظاهرية بين الاشياء بعيدا عن ذاته ، وخيل اليه ان مهمة الشعر هي ملاحظة هذه العلاقات كما تراها العين ، لا كما تراها النفس ــ وذلك فرق بعيد ــ فكان غالبا

أسير فهمه للشعر على انه وصف للعالم الخارجي ، وجاء النقاد فيما بعد يدافعون عن هذا الفهم »(٣٠) . هكذا يحكم الدكتور قصبجي على الشعر الجاهلي بانه وصف ظاهري للعالم الخارجي لا يأبه للفكر الانساني ، ولا يحاول النفاذ الى جوهر الظواهر المرئية ، ولا يراها بعين نفسه . ويحمل ذلك الشعر مسؤولية جمود النقد القديم وشكليته ، بدلا من ان يحمل ذلك النقد مسؤولية تفسير الشعر الجاهلي تفسيرا شكليا مغلوطا ، املته بالطبع ظروف وشروط تاريخية محددة ، طبعت الثقافة العربية ــ الاسلامية بطابع معين .

ان الدكتور قصبجي لم يكن يدرس الشعر الجاهلي في كتابه الذي أوردنا المقتطفات السابقة منه ، بل كان يمهد بهذه الآراء لبحث يحاول فيه الكشف عن سبب ميل النقاد العرب القدماء ، برايه ، الى نظرية المحاكاة كما فهمها افلاطون وتركهم الفهم الارسطي لها . ولعل طبيعة البحث وغايته كانا سببا في اصداره احكاما عامة ، مثيرة للجدل بشان طبيعة المحاكاة في الشعر الجاهلي . غير ان الدكتور سعد اسماعيل الشلبي يفرد كتابا لدراسة « الاصول الفنية للشعر الجاهلي » . وفي هذا الكتاب يؤكد لنا « أن العربي كان وفياً لبيئته ، ولجيرانه بصفة خاصة ، فاتخذه موضوعا لشعره ، وعندما صنع ذلك لم يكن انانيا فيخلع نفسه على ما يصف ، ويفرض احاسيسه على ما يتحدث عنه ؛ ولكن الامر على النقيض من ذلك . انه يصف ذلك في امانة وصدق ، يعيش في الواقع وينقل عنه »(٣١) ، وان الشاعر الجاهلي « لم يكن يفرض نفسه على الاشياء ، بل يحاول نقلها في اطار من الشعر نقلا امينا يبقي على صورها الحقيقية ، فلا يحدث فيها تغييرا يمس جوهرها او يدمر حقيقتها »(٣٢) ؛ وهو يؤكد لنا أيضاً أن الشعراء الجاهليين « لا يبدلون في الحقائق ولا يعللون في علاقاتها ومعانيها ، بل يخضعون لها ويدعونها تصوغ خيالاتهم ومشاعرهم ازاءها »(٣٣) ، ويعتقد ان « الشعب العربي » اختار لنفسه أن يسجل تجاربه ، « وان ينقلها الى الآخرين بطريق الشعر » « واراد ان يرسم فيه صورا دقيقة لكل ما يقع تحت سمعه وبصره من تجارب

ومناظر » فلجأ « الى التصوير . ومن هنا كثر في الشعر العربي أثناء العصر الجاهلي كثرة دعت اليها ظروف العصر وحالة العرب الاجتماعية وحرصهم على ان تبقى تجاربهم حية عند انتقالها من قبيلة الى قبيلة او من مكان الى مكان ، او من جيـل الى جيـل ، والشعر ديوان العـرب كمـا يقولون »(٢٤) .

ان الدكتور الشلبي ، عندما يسوق هذه الاقوال ، انما يسوقها من موقع المدافع عن الشعر الجاهلي من دون ان يشعر انه بهذه الاقوال ينسف جوهر الشعر الجاهلي بوصفه فناً ، ويحوله الى نوع من تسجيل الوقائع والمناظر يختفي منه التعبير الذاتي للفنان عن عواطفه وافكاره . وهكذا فان اختلاف الموقع بينه وبين الدكتورين اسماعيل والقصبجي ، اللذين يتهمان الشعر الجاهلي بالقصور في ميدان الخيال والفكر والتعبير النفسي بسبب حسيته ، لم يؤد الى اختلاف في الحكم على ذلك الشعر . والسبب في هذا الالتقاء في الحكم ليس حقيقة الشعر الجاهلي ، بل هو . في اعتقادنا ، النظرة الفلسفية التي ينطلق منها الباحثون الثلاثة وكثيرون غيرهم . انها نظرة ترى ان الخيال والفكر والتعبير النفسي امور موجودة في الجانب المقابل لاحساساتنا المباشرة بالاشياء الخارجية . ومن هنا جاء فهمهم لواقعية الفن الشعري الجاهلي ، واعتبارهم اياها نسخا للواقع وتصويرا حسيا له . لقد داب دارسون كثيرون على استهجان واقعية الادب الجاهلي واعتبارها دليلا على تدني مستواه الفكري والروحي ، معتقدين ان الفنى الفكري والروحي في الفن هما نتاج الفكر المجرد والخيال الذي لا اساس له في الواقع . وقد آن الآوان التخلص من هذه النزعة المغلوطة ، لانها ، على الاقل ، لا تراعي حقيقة ساطعة هي ان الافكار المجردة ، مهما كانت درجة شمولها ، لا تكفي لتقديم صورة حية لواقع الحياة . فعقل الانسان ليس الانسان كله ، والانسان يحيا بكيانه كله لا بعقله فقط . ومعرفة الحيـاة بصورتها الكلية الحية معرفة ضرورية للانسان نجمت عنهـا ضرورة الفن بوصفـه شكلا من اشـكال الوعي الاجتماعي . ان الفنان يكشف بصوره الحسية الحية عن المنطق الموضوعي

للحياة من خلال تضخيم سمات الواقع ونمذجة الظواهر الاكثر اهمية فيه . ولكنه ، اذ يفعل ذلك ، لا يكشف عن العلاقات الظاهرية ، بل انه ، باتشائه اعماله الفنية على اساس الوقائع الحياتية ، يجسد الطبيعة تجسيداً ابداعيا يتجلى من خلاله فهمه للحياة واحساسه بها . وذلك واضح تماما من خلال الامثلة التي سقناها في الفقرات السابقة من هـذا البحث . ان الشعر الجاهلي الذي تنعكس فيه الحياة الجاهلية انعكاسا صادقا ، ليس تصويرا حسيا ظاهريا لتلك الحياة ، بل هو تجسيد صادق يتضمن ، في الوقت نفسه ، تفسيراً لها وحكما عليها . ولا يحتاج القارىء الى البحث عن تفسير الشاعر للحياة وحكمه عليها خارج عمله الفني ، فهي موجودة في بنية ذلك العمل ، التي ينشئها الشاعر مستخدما خياله في تحوير ما يراه او يسمعه . ويجدر بنا هنا ان نشير الى اننا لا ناخذ بمبدا المقابلة بين احساسنا المباشر بالاشياء الخارجية وبين الخيال والفكر. فنحن نرى أن الخيال في الفن صفة اساسية من صفات التفكير . وان التفكير الفني انما يعني في جوهره ان ننتقي من معطيات الاحاسيس والتصورات ، التي يمدها الخيال بمساعدة الذاكرة ، ما يحتاجه جهاز التفكير في اللحظة المعينة لانتقاء وسائل التصوير المناسبة . بهذا الفهم للخيال الفني والتفكير الفني . نزيل التعارض بين الخيال والواقع ، لا بل نؤكد على ان قوة الخيال تكمن في ارتباطه الواسع المتنوع بهذا الواقع . اننا نرفض رفضا قاطعا مزاعم من يرون ان الخيال يضيف الى الطبيعة او الى مشاعرنا صفات جمالية جديدة . ففعل الخيال ليس كما الف بعضهم ان يتصور ، انه لا يؤثر بوصفه قوة تغير الموضوع الذي نتامله ، بل بوصفه قوة تذكر او مقارنة . انه يشترك اشتراكا نشيطا في عملية الابداع الفني بوصفه قوة تقارن بين الموضوع الذي نتامله وبين ما نراه جميلا في الحياة كما نفهمها ، فنكتشف في موضوعنا ما يذكرنا بتلك الحياة ، ونصدر عليه حكمنا الجمالي . ومن دون هـذه المقارنة بين الموضوع المتامل وبين مفهومنا عن الحياة تستحيل علينا رؤية الجمال فيه .

ولقد كان الخيال الفني ، نشيطا جداً في الشعر الجاهلي ، وبفضل نشاطه جسد ذلك الشعر فهم الجاهليين للجميل . فمن خلال المقارنات التي

يعقدها الشعراء نستطيع ان نحدد الظواهر التي عدها الجاهليون جميلة ، من خلال انتقائهم للظواهر وبنائهم للصور الفنية ان نحدد تفسيرهم للحياة وحكمهم عليها .

(٤)

ان ما يلفت النظر في الظواهر الجمالية المتجسدة في الشعر الجاهلي هو واقعيتها . فالجاهلي لم يبحث عن الجمال فيما وراء الطبيعة . ولم يتنكر لجمال الواقع الذي يحيط به . ان الفن الشعري الجاهلي ، على الرغم من قسوة واقعه ، لم يبرر اي تنافر بين الانسان وبين الطبيعة ، بل جاء معبرا عن الانسجام والوحدة بين ما هو روحي وما هو طبيعي ، متفقا في ذلك والقانون العام للفن الكلاسيكي القديم . لقد صور الشعر الجاهلي الانسان في وحدته مع الطبيعة . ورأى في الطبيعة نفسها حقلا لنشاطات الانسان المختلفة . واي استقراء بسيط للوحات الفنية التي رسمها الشعر الجاهلي تظهر لنا ان الجاهليين اكتشفوا عناصر متنوعة للجمال في واقعهم ، منها اللون والضوء والشكل والتناظر والايقاع والوحدة والتنوع والتوافق وغير ذلك . ولكن لا يجوز لنا أن نطابق بين هذه الخصائص التي اكتشفها الجاهليون وبين وعيهم الشامل للجميل . فمفهوم المتجلي من خلال هذه العناصر لا يمكن ان ينحصر فيها ، لان الصور الفنية المكونة من هذه الخصائص المكتشفة في الواقع ، انما يعبر عن اكتشاف الانسان الجاهلي لوجوده ، وحالة الكون المحيط به في علاقته بمضمون حياته الانسانية .

لقد تجلى من خلال الخصائص الواقعية الحسية في الفن الشعري الجاهلي الموقف الجمالي للانسان العربي الجاهلي تجاه الخصائص المادية في الطبيعة ، لا خصائص الواقع المادية نفسها . وهذا يعني ان العالم الواقعي المجسد في الشعر الجاهلي يصور الوعي الجمالي للانسان الجاهلي ويحدد الحالة التي وصل اليها هذا الوعي في تطوره . فلو عدنا الآن الى الامثلة التي سقناها في هذا البحث ، او الى اية نماذج اخرى مماثلة من

الشعر الجاهلي لوجدناها كلها مشحونة بالشعور الانساني ، مما يؤكد لنا أن الشاعر الجاهلي انما كان يصور من الواقع ما هو قريب من حالته النفسية ومن معاناته العاطفية ، اي انه كان يعيد خلق الواقع و ترتيبه ؛ ولم يكن ، كما زعم بعضهم ، ينسخه نسخاً حرفيا او يكتفي بتصوير علاقاته الظاهرية تصويرا دقيقا .

والسمة الثانية التي يلاحظها المرء في الظواهر الجميلة المتجسدة في الشعر الجاهلي هي شمولها لظواهر الواقع المتنوعة . لقد اكتشف الجاهلي الجمال في كل مجالات الحياة المحيطة به ، في الناس والحيوان والنبات والطبيعة الجامدة . وكشف عنه من خلال صور فنية تبرهن على دقة ملاحظته لواقعه وعمق خبرته به . ان الظواهر الجميلة المتجسدة في الشعر الجاهلي متنوعة جدا . ولا حاجة بنا الى تكرار ما ذكرناه في صفحات سابقة من هذا البحث للتدليل على تنوعها . غير اننا نود هنا ان نشير الى ما يدل عليه هذا التنوع ، نعني بذلك ادراك الجاهليين أن الجمال صفة واحدة موجودة في اشياء عديدة ، وانه صفة نسبية لا تتجلى الا من خلال الموازنة بين الظاهرة المعنية وغيرها من اجل تحديد درجة جمالها . فالعرب الجاهليون لم يبحثوا عن الجميل المطلق . بل ان فنهم الشعري يبرز بوضوح أن صفات الظاهرة الجميلة رهن بظروف تجليها (انظر الامثلة التي سقناها في جمال المرأة والفرس) ، وأن كل شيء جميل في محله ، ولا شيء جميل في غير محله . وهكذا تصبح كل ظاهرة من ظواهر الحياة جميلة في نسق ما من انساق تجليها ، تكون فيه مناسبة لوظيفتها التي وجدت من اجلها ، ويصبح الجمال صفة شاملة من صفات الكون المحيط بالانسان الجاهلي .

اما السمة الثالثة للظواهر الجمالية المتجسدة في الشعر الجاهلي فهي احتواء هذه الظواهر على الحركة . فالشعر الجاهلي لم يقدم لنا ابدا ظواهر ساكنة . قد يرى بعضهم ان الحركة في الصور الفنية المجسدة في الشعر الجاهلي انعكاس مباشر لطبيعة الحياة الجاهلية التي لا تعرف الاستقرار (كذا)(٢٥) . ولكن هذا التفسير سطحي ، وقد يكون مناقضا

المعنى الحقيقي المتجلي من خلال الحركة التي نراها في الصور الفنية في ذلك الشعر . فالحركة التي يصورها الشعر الجاهلي ليست انتقالا آلياً في المكان ، بل هي حركة داخلية في الظاهرة الجمالية تكشف عن جوهرها وعن التفاعل الدرامي في الزمن بين الجميل (موضوع الصورة الفنية) وبين ظروف تجليه . ذلك ما يظهر لنا لو تتبعنا الحركة في الامثلة التي استخدمناها في هذا البحث او في اية نماذج اخرى مماثلة .

ان اول حركة تصادفنا في الصورة التي يرسمها امروء القيس لمحبوبته هي شده للؤابيتها ، يليها تمايل المحبوبة عليه بما في هذا التمايل من استجابة لرغبته . ثم يفاجئنا صدودها المختلط بالابداء ، فنجد انفسنا أمام حركتين متناقضتين تعبران عن حالة نفسية واحدة هي حالة المرأة التي يدفعها الحياء الغريزي الى النفور والهرب ، ويشدها الحب والرغبة الى الاستجابة والتسليم . ويستمر التصاعد الدرامي للحركة اذ تلتفت إليه بنظرة فيها معنيان متناقضان ، المعنى الاول هو معنى الحذر والاتقاء الذي يدعوه الى التوقف والارتداد ، والمعنى الثاني هو معنى الحنان والامن الذي يدعوه الى التشجع والاقبال . وتأتي الحركة التالية (حركة رفع العنق) مجسدة لحظة الانعطاف في هذا التفاعل الدرامي بين العاشقين ، فينصرف العاشق بعد استسلام حبيبته الى تأمل محاسن جسدها في سكون قلق تتبعه في خاتمة الصورة حركة كسلى من بناتها لخادماتها ، حركة تكاد تكون مناقضة لذلك الايقاع السريع الذي شهدناه في مطلع الحدث .

أما الحركة في الصورة التي اقتطفناها من شعر النابغة فتسير بايقاع معاكس للايقاع الذي رأيناه في الصورة السابقة . انها تبدأ بالنظرة التي احمتها المفاجاة يليها النهوض السريع المبهر ، فالارتباك المؤدي الى اسقاط النصيف خلافا لرغبة صاحبته التي مدت يدا تتناوله واتقت بالاخرى ، في حركة غريزية ، نظرات الشاعر الفضولية . هكذا تتصاعد الحركة ، التي بدات بطيئة ، بتصاعد وعي « المتجردة » للموقف الذي وجدت نفسها فيه .

كذلك تكشف الحركة عن التفاعل الدرامي بين الجميل وبين ظروف تجليه في الصورة التي رسمها المتخل اليشكري للمرأة ، فنرى في البدء دخول الشاعر الى الخدر يقابله دخول الحسناء في ثيابها الفاخرة . ثم تأتي مدافعته لها يقابلها استجابتها لتلك المدافعة بحذر ورغبة . ثم ينتقل الشاعر الى وصف حركة انفاسها المبهورة مبن فرط الانفعال فيكشف لنا من خلال تصاعد ايقاع الحركة وتبدل اشكالها عن محتوى الظاهرة الجميلة التي يجسدها ، وعن تفاعلها مع الوسط المحيط بها .

ونحن ، لو درسنا الحركة في الصور التي جسد فيها الشاعر الجاهلي ظواهر جمالية غير المرأة ، لوجدنا انها موظفة للغرض نفسه . لناخذ ، على سبيل المثال ، الحركة في صورة الفرس عند لبيد :

ان الحركة الاولى في هذه الصورة هي هبوط الشاعر عن المرتفع . يقابله بروز ارتفاع الفرس وانتصابها كالنخلة الجرداء . اما الحركة الثانية فهي العدو بعد طول الوقوف . وهو عدو متصاعد لا يلبث ان يبلغ مداه ، فتسخن الفرس وتبدو اخف وزنا . عند ذلك ينتقل بنا الشاعر الى وصف حركتين من نوع آخر . انهما قلق رحالة الفرس وجريان العرق على نحرها . وهما حركتان تكشفان عن الجهد العظيم الذي تبذله في عدوها . ثم يكشف لنا ان هذا الجهد لا يرهق فرسه الراغبة في مزيد من سرعة العدو ، وذلك من خلال حركة عنقها الذي ترفعه ثم تطعن به عنانها .

يتضح لنا من هذه النماذج ، التي يستطيع كل قارىء ان يجد مثلت مثلها في الشعر الجاهلي ، ان الحركة ليست انتقالا في المكان فنعدّها انعكاسا لحياة البدوي التي لا تعرف الاستقرار ، بل هي نقيض السكون. وذلك في رأينا ، يعكس جانبا هاما من جوانب الوعي الجمالي عند العرب الجاهليين . فالجميل ، في وعيهم ، لا يكون ساكنا ، لان السكون يعني الموت . والموت لا يكون جميلا . ان اصرار الجاهليين على ادخال عنصر الحركة في صورهم الشعرية ، دليل على تعلقهم بالحياة . فالجميل في نظرهم هو ذلك الكائن الذي يرون فيه الحياة كما يتصورونها . الجميل هو ما يعبر لهم عن الحياة او يذكرهم بها .

ان المرأة التي تبعث في نفوس الجاهليين الشعور بالجميل ، تلك التي يرون فيها مظهر الحياة كما يفهمونها . والمنظر الطبيعي لا يكون جميلا في نظرهم الا عندما تضج فيه الحياة . ولذا فان جمال الطبيعة المتجلي في شعرهم هو دائما ذلك الجمال الذي يدل على الانسان او يذكر به . وهم في تقويمهم للجميل لا ينطلقون من رغبة ذاتية متعسفة ، بل يبنون هذا التقويم على اساس علاقة الاشياء والظواهر بحياتهم الاجتماعية المحددة تاريخيـا .

* * *

هكذا نصل الى نهاية بحثنا في الفكر الجمالي عند العرب قبل الاسلام. وهو بحث لم يطمح الى تقصي نواحي الوعي الجمالي كلها عند العـرب الجاهليين ، وانما اقتصر على دراسة المفهومين الجماليين الاكثر بروزا في ذلك الوعي وهما مفهوم « البطولي » ومفهوم « الجميل » . والبحث مقصر حتى في دراسة هذين المفهومين لاعتماده ، اساسا ، على مصدر واحد في تحديدهما هو الشعر الجاهلي . غير ان للباحث عذره في ذلك . فالشعر الجاهلي هو الفن الوحيد الذي عبر الجاهليون من خلاله عن مفاهيمهم الجماليـة . وهو المصدر الوحيد الذي توفرت للباحث امكانية الاعتماد عليه ، نظرا لعدم وجود ، او عدم وصول ، اية نظريات فلسفية او آراء جمالية غيره . وقدكان الباحث يدرك ، منذ البداية ، ان هذا الامر ينطوي على مجازفة كبيرة لسببين :

اولهما ــ ان نسبة الشعر الجاهلي كله الى عصره كانت موضـع تشكيك اكثر من مرة في الدراسات الحديثة ، منذ نشر مارجيليوث وطه حسين آراءهما في هذه المسألة . فاذا اضفنا الى ذلك اقوال القدماء في النحل والسرقات الشعرية ، يصبح من الواضح ان ثمة مجازفة في اعتبار النصوص الجاهلية التي وصلت الينا نصوصا صحيحة ودقيقة تماما في نسبتها وصياغتها .

وثانيهما ــ ان الشعر فن . والفن بطبيعته لا يتكلم بلغة المفاهيم ، بل بلغة الصور . وهي لغة حسية تتصف بقدر كبير من الخصوصية ، لانها تحمل ، بالاضافة الى ما هو معمم فيها ، خصوصية اللحظة التي تصورها ، وموقف الفنان الذاتي منها . وهذا امر يلزم دارس الشعر الجاهلي بقراءة له تختلف عن قراءة كتب التاريخ والفلسفة ، قراءة تأخذ بعين الاعتبار ان ما نراه في هذا الشعر ليس الواقع الجاهلي نفسه بل انعكاسه في الفن . وهو انعكاس يحمل في كل عمل شعري الطابع الذاتي لمبدعه وهذا ما يجعل الصور الفنية مختلفة باختلاف مبدعيها ، على الرغم من وحدة الموضوع الذي تصوره . فاذا اضفنا الى ذلك ، ان استيعاب الصور الفنية ، وادراك ما هو معمم فيها ادراكا صحيحا ، يتوقف الى حد كبير على قدرات الدارس نفسه : وعلى الزاوية التي ينظر منها الى موضوع بحثه ، يتضح لنا ان اية نتائج يتوصل اليها يمكن ان تكون نتائج مثيرة للجدل وتنطوي على قدر معين من المجازفة .

لكن الباحث رأى ان التشكيك في الشعر الجاهلي ، الذي قد يكون امرا هاما بالنسبة الى دارسي علم النصوص او العاملين في ميداني التحقيق الادبي واللغوي ، ليس امرا هاما في تحديد الوعي الجمالي عند العرب الجاهليين . وقد اعتمد في ذلك على ان العرب القدماء اقروا منذ ما يزيد على الف ومئتي سنة بأن هذا الشعر جاهلي ، ودونوه بالصيغة التي وصلت الينا . والنتيجة الحتمية التي يؤدي اليها ذلك الاقرار هي ان الشعر الذي وصل الينا يمثل العصر الجاهلي ، سواء اكان جاهليا فعلا ، ام منحولا على الجاهليين .

اما مسألة التعامل مع الشعر بوصفه فنا ، فقد راعاها الباحث بقدر ما يستطيع ؛ فعالج الصور الفنية بالمنهج الذي يناسبها ، مؤكدا على العناصر المكونة للوعي الجمالي عند العرب الجاهليين .

ثمة مسألة اخرى تجدر الاشارة اليها وهي انه على الرغم من ادراكنا ترابط المفاهيم الجمالية وتشابكها ؛ فقد اضطرتنا ضرورات البحث

الجمالي الى ان نبرز كل مفهوم على حدة ، وان نهتم اهتماما كبيرا بمكوناته وخصائصه . غير ان ذلك لا يجب ان يوحي للقارىء بان كلا من المفاهيم الجمالية يتجلى في الفن تجليا مستقلا منفصلا عن المفاهيم الاخرى المكونة للوعي الجمالي . ان الوعي الجمالي يتجلى في الفن كلا موحدا . وكمثال على ذلك نورد هذا المقطع من شعر عمرو بن معد يكرب الزبيدي الذي يختلط فيه فهم الشاعر للجمال الروحي والجمال الحي بالظاهرة البطولية .

ليس الجمال بمئزر ... فاعلم وان رديت بردا
ان الجمال معادن ... ومناقب اورثن مجدا
اعددت للحدثان سابغة وعداء علندا
نهدا وذا شطب يقد البيض والابدان قدا
وعلمت اني يوم ذاك منازلا كعبا ونهدا
قوم اذا لبسوا الحديد تنمروا حلقا وقدا
كل امرىء يجري الى ... يوم الهياج بما استعدا
لما رايت نساءنا ... يفحصن بالمعزاء شدا
وبدت لميس كانها ... بدر السماء اذا تبدى
وبدت محاسنها التي ... تخفى وكان الأمر جدا
نازلت كبشهم ولم ... ار من نزال الكبش بدا (٣٦)

واخيرا فان ما وجدناه من غنى في الوعي الجمالي عند العرب الجاهليين يجعلنا نؤكد ان القدرة المدهشة على الحياة التي اتصفت بها التقاليد الشعرية الجاهلية في تاريخ الادب العربي لا يفسرها اهتمام علماء الادب واللغة العرب بها بوصفها تقدم المعلومات الضرورية لفهم القرآن فحسب ، بل لا بد للباحث من الاقرار ايضا بانها عكست الى درجة كبيرة الوعي الجمالي والذوق الفني للأجيال الاولى من العرب الداخلين في الاسلام ، وانها بسبب جوهرها الشعبي وواقعيتها احتفظت بقدرتها على الاستمرار في الحياة .

★

←

هوامش :

(١) د. اسماعيل ، عز الدين ، « الاسس الجمالية في النقد العربي » ، القاهرة ـ ١٩٦٨ ، ص ١٢٠ .

(٢) د. فيصل ، شكري ، « تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام » دمشق ، ص ١٧٨ .

(٣) المصدر السابق نفسه .

(٤) انظر د. اسماعيل ، عز الدين ، « الاسس الجمالية ... » ص ١٢٩ ـ ١٢٠ . وديوان امرىء القيس ، ط دار المعارف ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، ص ١٥ ، وما بعد ، ولاحظ ان الشطر الاول من البيت يرد في الديوان كما يلي : « اذا قلت هاتي نوليني تمايلت » .

(٥) ديوان النابغة الذبياني ، دار صادر ـ بيروت ، ص ٢٩ ، ود. اسماعيل . « الاسس الجمالية .. » ص ١٢١ .

(٦) ديوان الحماسة ، نشرة الرافعي ـ ط ٣ ، ص ٨٠ ـ ٨١ و د. اسماعيل ، « الاسس الجمالية .. » ص ١٣١ .

(٧) د. اسماعيل ، عز الدين ، « الاسس الجمالية في النقد العربي » ص ١٣١ ، وانتقادنا لقول الدكتور اسماعيل لا يعني انكار حسية التصوير في الشعر العربي ، ولكنه يعني اننا لا نرى في التصوير الحسي دليلا على حسية تصور الشاعر للجمال .

(٨) د. اسماعيل ، عز الدين ، « الاسس الجمالية ... » ، ص ١٢٩ .

(٩) الاغاني ، طبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ج ٢١ ، ص ٣ .

(١٠) ديوان عنترة ، دار صادر ـ بيروت ، ص ١٨ ـ ١٩ .

(١١) ديوان الاعشى ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ١٤٦ .

(١٢) ديوان امرىء القيس ، ص ١٩ وما بعدها .

(١٣) ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، دار صادر ـ بيروت ، ص ١٧٦ ـ ١٧٧ .

(١٤) ديوان عنترة ، ص ٢٥ .

(١٥) ديوان عنترة ، ص ٢٩ ـ ٣٠ .

←

(١٦) « شرح لامية العرب » لابي البقاء العكبري ، تحقيق د. حلواني محمد خير ، دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ، ص ٦٢ ـ ٦٣ .

(١٧) المفضليات ، ص ٢٣ .

(١٨) انظر : « الاصول الفنية للشعر الجاهلي » تاليف د. سعد اسماعيل الشبلي ، القاهرة ١٩٧٧ ـ ص ٨٩ .

(١٩) انظر : كتاب د. احمد الحوفي « الغزل في العصر الجاهلي » تجد فيه الكثير من ذلك .

(٢٠) د. شلبي ، سعد اسماعيل ، « الاصول الفنية للشعر الجاهلي » ص ٧٠ .

(٢١) د. اسماعيل ، عز الدين ، « الاسس الجمالية في النقد العربي » ص ١٣٢ .

(٢٢) د. اسماعيل ، عز الدين ، « الاسس الجمالية في النقد العربي » ص ١٣٢ .

(٢٣) د. اسماعيل ، عز الدين ، « الاسس الجمالية في النقد العربي » ص ١٣٠ .

(٢٤) د. اسماعيل ، عز الدين ، « الاسس الجمالية في النقد العربي » ص ١٧٦ وكلمة (الحسية) مضافة الى النص الاصلي للتوضيح .

(٢٥) القالي ، ابو علي ، ذيل الامالي ، ص ١١٩ .

(٢٦) الاصفهاني ، الراغب ، « محاضرات الادباء » ص ١٨٣ .

(٢٧) د. اسماعيل ، عز الدين ، « الاسس الجمالية في النقد العربي » ، ص ١٣٠ .

(٢٨) د. قصبجي ، عصام ، « نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم » ، حلب ـ ١٩٨٠ ، ص ٨١ .

(٢٩) د. قصبجي ، عصام ، « نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم » ، ص ٧٨ .

(٣٠) د. قصبجي ، عصام ، « نظرية المحاكاة .. » ص ٧٧ .

(٣١) د. شلبي ، سعد اسماعيل ، « الاصول الفنية للشعر الجاهلي » ، ص ٦١ .

(٣٢) د. شلبي ، سعد اسماعيل ، « الاصول الفنية للشعر الجاهلي » ، ص ٦٥ .

(٣٣) د. شلبي ، سعد اسماعيل ، « الاصول الفنية للشعر الجاهلي » ، ص ٨٤ .

(٣٤) د. شلبي ، سعد اسماعيل ، « الاصول الفنية للشعر الجاهلي » ص ٨٥ .

(٣٥) د. شلبي ، سعد اسماعيل ، « الاصول الفنية للشعر الجاهلي » ، ص ٧٢ .

(٣٦) ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي ، دمشق ـ ١٩٧٤ ، ص ٦٣ ـ ٦٥ .

* * *

الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء

د. نعيم اليافي

مقدمة

الشعر العربي الحديث والتراث موضوع مطروح للنقاش منذ بدايات القرن .. وما زال يشتد حينا ، ويخبو احيانا ، يقفز او يعلو الى السطح في فترات التحـول والانعطاف والاحساس بالكيان والبحث عـن الهوية او الذات ، ويتوارى او يهدأ في فترات السكون والركود والاستسلام والاسترخاء .. ، وما وصلنـا فيه الى حسم أو ما يشبه الحسم ، وكيف يصح ذلك والنـاس والافكـار والقضايـا اشـكالات معرفيـة

(*) دراسة القيت في الندوة الادبية التي دعت اليها الامانة العامة لاتحاد الكتاب العرب في الجماهيرية العربية الليبية في الفترة الممتدة من ٢٠ ــ ٢٣ حزيران ١٩٨٧ .

وايديولوجية ، وآراء ووجهات نظر ، يتلاقى بعضها او يتباين ، يتفق أو يتغاير ، حسبنا ان نتحاور ، ان نحاول من وراء حوارنا ــ ما امكن ــ تبين أرض ، أو ملامح أرض ، لعلها تكون مشتركة .

تنطلق دراستي لقضية العلاقة بين الشعر العربي الحديث والتراث من جملة أسس اهمها :

١ ــ ان النظر الى التراث الادبي لا يتم بمعزل عن النظر الى التراث العام ، وكلاهما لا يبحث بعيدا عن حركة الواقع وتطور المجتمع والافكار ، وتوجه الامة نحو أفقها الحضاري المنظور(١) .

٢ ــ موضوع التراث جزء لايتجزأ من موضوع الحداثة ، أو هو الوجه الآخر العملية المعقدة الصعبة ، عملية الاتصال والانفصال ، ويقتضي الحديث عن أحدهما الحديث عن ثانيهما او ملاحظته وحسبانه والتنبه اليه على اقل تقدير .

٣ ــ اذا كانت الحداثة العربية في شكلها المعاصر قد تأثرت تأثرا قل أو كثر بالحداثة الغربية ثم اريد لها ان تنحو نحوا مستمدا مـن واقعها وظروفهـا وطبيعة تطورها الخاص ــ فان من غير المعقــول ان تدرس في غيابها على المستوى الاول ، ومن غير الصواب ان تدرس في ظلها وقياسها اليها وتحت كابوسها على المستوى الثاني(٢) .

٤ ــ لكل شاعر موقفان متداخلان او منفصلان ، موقف فكري او نظري يعبر عنه نثرا ، وموقف فني او تطبيقي يعبر عنـه شعـرا ، ولا يستطيع الدارس ان يغفل او يتغافل عن احد الموقفين لمصلحة الاخر في قضية مثل قضيتنا تمتزج على رحابها وتتشابك كل الثنائيات والحدود المتقابلة .

٥ ــ ثمة فرق كبير في نظري بين الحديث عن تجليات التراث ومظاهره في شعرنا الحديث او المعاصر، وبين الحديث عن تجليات الحداثة ومظاهرها في شعرنا القديم أو التراثي ، واذا كانت بعض الابحاث قد انصرفت ــ وفق فهمنا للحداثة ــ الى الحديث الثاني فان دراستنا هذه ستنصرف ــ وفق فهمنا للحداثة والتراث معا ــ الى الحديث الاول (٣) .

ــ مفاهيم ومصطلحات ــ

في كل قضية مطروحة للحوار تبرز مشكلة المفاهيم والمصطلحات ، ويبدو ان قسما من عدم الاتفاق او التوصيل ، او حتى سوء الفهم يعود الى هذه القضية . وازاءها يجد الدارس نفسه امام ثلاثة حلول = أن يناقشها ، أو يحددها ، او يفهمها من خلال الاستعمال ، ولكل واحد من هذه الحلول مشكلاته وعيوبه .

فالاول الذي يناقش ابعاد كل منها وماهيته واختلافه وصولا الى اختيار الانسب والاصلح طريق لا يمكن ان نشقها او نمهد بها لشتى الابحاث ، فهو في ذاته موضوع قائم يبحث على حدة (٤) . والثاني الذي يبدأ بالتحديد كثيرا ما يؤدي الى مصادرة الآخر او رفضه . والثالث الذي يدع أمر المفهوم الى السياق ليؤطره ويشي بابعاده ربما دفع الى اللبس أعظم مما ساعد على التوضيح، واذا كان لابد من الاختيار فسأختار الحل الثاني شريطة ان نفهم من التحديد المفهوم الذي استعمل به المصطلح وليس مجرد المعنى الذي اؤثره او ادافع عنه ولا اقبل بسواه .

يقوم جسد موضوعي على اربعة مصطلحات رئيسة أضم اليها خامسا يتردد في بعض الأحايين وهي = الشعر ، التراث ، المعاصرة ، الحداثة ، الاصالة . كما يقوم على اربع مفردات ثانوية تدور في

رحم الاولى ، أو تشــتق منها وهي = الحديث والمعــاصر والقديم والجديد ، وجميعها مفردات زمانية متغايرة تختلف باختلاف الدارس او استعماله او زمانه او مدرسته .

اقصد بالحديث «Modern» فترة بداية النهضة منســحبة حتى اليوم . وبالمعاصر «Contemporary» ما يتزامن معنا ونحياه ونعيشه ونشاهده ، وبالقديم ، الماضي التراثي مرتبطا بتاريخه . وبالجديد ما اتفق مع زمانه او تنفس فيه او اتى .

اما المصطلحات الخمسة الاساسية او الرئيسة فانهما على النحو التالي :

الشعر ــ ليس للشعر ماهية ولا مفهوم ثابت يصلح لكل العصور ويعلو عليها انه الرؤية الحساسة المرتبطة بايقاع الزمان . وبكلمات اخرى ليس هناك شعر بألف ولام وانما هناك شعر من دونهما .

التراث ــ كل ما مضى من قيم ووصل الينا حيا او ميتة فهو تراث، ونميز فيه بين نمطين = ما وافق عصره وصلح له وانقضى بانقضائه وما وافق الانسان واستمر به ولمصلحته ، وعــاش حتى الوقت الراهن(ه) .

المعاصرة ــ «Modernisme» هي القيم الطارئة المرتبطة بحركةبعينها أو زمان ، ولا علاقة لها بالجغرافية ولا تشير حتما الى أوروبة انها قسمات العصر تقف في مواجهة القديم ، وقد تغدو وتروح وتنتقل ايضــا .

الحداثة ــ «Modernity» موقف رؤيوي حضاري شامل وكلي من التاريخ ، فيها من الزمن والتغير والخصوصية النسبية قدر ما فيها من اللازمن والثبات والمطلق ، انها ظاهرة تطور متقدمة تسعى نحو الامام (٦) .

الاصالة ــ تعني الاصالة لدي الابداع مرتبطا بالقديم او بالجديد ، ولا اقصرها على المعنى التراثي الذي فسرت به الكلمة ولا على المعنى الزماني الغربي «Originality» ، بل اقصد بها واشير الى كل خلق فني عظيم (٧) .

تشترك معظم هذه المفردات والمصطلحات الثانوية والرئيسة بسمتين هامتين اولاهما انها اشكالية لم يتفق حول دلالاتها ، لذلك تظل موضع اجتهاد ووجهات نظر ، واخراهما انها متغيرة من زمن الى زمن ، ومن جيل الى جيل ، فما كان جديدا في عصر يمكن ان يصبح قديما في آخر ، وما كان عصريا يصح ان يضحي حداثيا بعد فترة او العكس ، وما نظر اليه بعين على انه شعر، او تراث قد يؤول الى ما يناقضه في عين اخرى، وهلم جرا .

الى جانب المصطلحات السابقة ساستعمل اربعة اخرى ارد اليها او ارجع كل المواقف التي ساعرضها بعد قليل ، وهذه هي = الثبات والتغير والتطور والتقدم ، ويشكل المصطلحان الاولان مقولة واحدة ذات حدين متقابلين ، في حين يشكل المصطلحان الاخيران مقولة اخرى ذات حدين متداخلين او متدرجين ، وعلى هذا الاساس يتجه الثبات نحو التغير او لا يتجه ، ويتجه التطور نحو التقدم او لا يتجه ، فاذا اتجه الاول نحوه وتحرك وصف وضعه بالتغير ، والا ظل ثابتا ولاحقا ومتخلفا ، واذا اتجه الثاني نحوه ــ اي نحو الامام ــ تحرك ، ووصف وضعه بالتقدم ، والا ظل يتأرجح في مكانه وربما وصف بالنكوص .

ــ اربعة مواقف ــ

على امتداد قرن كامل ، أو ما يقرب من قرن ، أي بدءا من فترة الاحياء الشعري وحتى أيامنا هذه يستطيع الدارس أن يميز تمييزا نوعيا وآخر كميا بين اربعة مواقف فكرية وادبية لعلاقة الشعر الحديث وشعرائه بالتراث(٨) .

ــ الاول هو موقف الهرب الى التراث

ــ الثاني هو موقف الهرب من التراث

ــ الثالث هو موقف الهرب بالتراث

ــ الرابع هو موقف استلهام التراث او استدعائه

وقبل ان اتناول المواقف بالدراسة يحسن ان اورد حولها الملاحظات الثلاث التالية :

١ ــ هذه المواقف بعضها متداخل ، وبعضها متعاقب ، بيد ان كلا منها يمثل عامة مرحلة زمنية معينة اسمح لنفسي بتسميتها بالفترة الفنية السائدة التي جاءت لتلبي نداء عصرها ، فاذا ما حاولت أن تمتد الى سواها بدت وكأنها تعيش في غير أوانها(٦) .

٢ ــ في كل موقف عام يشكل رؤية التراث او مدرسة او تيارا مواقف فردية وجزئية تهتز ثلرة وتنوس ، او تتغير اخرى وتتطور ، وهي جميعا تعبر عن وجهات نظر اصحابها اكثر مما تعبر عن انساق ايديولوجية شاملة . يصدق ذلك على المستوى السلفي او القومي او التقريبي للقضية ذاتها . الا ان هذه المواقف الفردية المتنوعة لا تلغي الموقف العام ولا تلاشيه او تناقضه .

٣ ــ تقوم العلاقات بين المواقف غالبا على الفعل ورد الفعل ، او على الاطروحة ونقيضها ، فالموقف الاول ــ الثبات او الحفاظ على التراث والهرب اليه والاعتصام به فعل او اطروحة جاء بعده الموقف الثاني رد الفعل البديل ــ النقيض ــ التغيير او الهرب من التراث ، ثم اعقب هذا او زامنه الموقف الثالث ــ الطباق ــ التطور او الهرب بالتراث وبذلك تم منطق الجدل ، غير انا نفاجأ بان العملية لم تنته ، فاتى الموقف الرابع ــ طباق الطباق ــ التقدم ــ استلهام التراث او استدعاؤه ليتم مربع أرسطو الشهير وتكتمل الدائرة .

ساحاول الآن ان امس المواقف الثلاثة الاولى مسا رفيقا وأمهل الخطا عند الرابع منها واطيل .

الموقف الاول ــ الهرب الى التراث

بدا الموقف بمدرسة الاحياء وعلى راسها البارودي وتبعته كوكبة من الشعراء ــ من مصر وخارج مصر ــ تحذو حذوه ، وتنسج على منواله ــ منوال الشعر القديم ــ في المفهوم والتصور والماهية والتراكيب، اطلق الدارسون على مدرستهم اسم المدرسة الكلاسيكية الجديدة او المدرسة التقليدية ــ المحافظة(١٠) .

لقد نظر جميع هؤلاء الى التراث الشعري نظرة مثالية تكاد تكون واحدة ، فهو لديهم مطلق ميتافيزيقي جاهز ، ومثل اعلى او جوهر فرد ثابت يتصف بالكمال والقداسة ، ومن ثم راحوا يقيسون الى نماذجه نماذجهم ، ويشدون الى قصائده قصائدهم ، يضعون اعينهم عليها ويؤسسون ، ويلتحمون بعناصرها ويحاكون ، وكان اقصى جهدهم ان يبلغوا شأوها ، او يضارعوا نمطها ، او يصنعوا على هيئتها ،

يساعدهم على ذلك ارتياضهم فيها ، ووعيهم بها ، وروايتهم او حفظهم لها ، ودربتهم أو مرانهم عليها(١١) .

ولم يكن هذا الموقف من القديم (الاستمداد منه ، والهرب اليه ، والذوبان فيه) يخص الشعر وحده ولا الادب ، بل كان يشمل جملة من انشطة الحياة وانظمتها ، والوانا من الثقافة الفكرية والاجتماعية ، ولعلنا نتذكر الالحاح على محاكاة النموذج الديني خاصة وتقليده (القرآن في أسلوبه ، والرسول في سنته ، والتراث عامة في أصوله وقواعده) ، وكيف كان اتجاها أو تيارا أكده الدعاة ، وحث عليه او طالب به المصلحون السلفيون(١٢) .

وربما نزعم أن بعض الشعراء حاول أن يطور القديم أو يتجاوزه ، او اخذ يعدل موقفه ازاء عناصره ، فابتعد مثلا عن اغراضه وشد الشعر الى ذاته أو جعل هالة الذات محور اهتمامه ، ونوّع في موسيقاه وأوزانه(١٣) ، كما أن بعضهم الآخر وصف القطار والسيارة وذكر المخترعات والوسائل العصرية(١٤) ، بيد ان كل ذلك ظل هامشيا طافيا على السطح ، فاكتشاف الذات — الفردة لم يحن وقته بعد ، واطار الاستجابة للمعطيات الحضارية ما برح ينتمي الى عصر الناقة أكثر من انتمائه الى عصر الطائرة ، وطبيعة التكوين العقلي للانسان وانماط سلوكه وعلاقاته لم تتغير فعلا ولا قولا ، فهل غريب الا نجد في شعره ما لا نجده في حياته ، أو غريب الا نعثر في مشاعره الخاصة ما لا نعثر عليه في مشاعر سواه العامة(١٥) ! ؟

لم يكن النزوع نحو القديم أو نحو الحياة وبعثه ايامها مجرد نزوة عابرة أو رأي فردي وانما كان ضرورة حضارية وثقافية وقومية وموقفا شاملا للوجدان الجماعي للامة عبر من خلاله عن تطلعين تطلع التجاوز وتطلع الاعتصام . التجاوز يكمن في تخطي مرحلة العقم والجمود التي

سبقته مباشرة وما آل فيها الشعر الى انماط مـن التعبير سقيمة ومريضة ، والاعتصام يكمن في محاولة التمسك واللواذ بالقيم والتقاليد ازاء المد الاستعماري للرجل الابيض الذي لم يكن غزوا عسكريا فحسب بل كان حضاريا وفكريا وثقافيا أيضا .

لقد أوجـدت حساسيات الفتـرة وظروفها امام الوضع الادبي المتردي اولا ، وأمام الغزو الاستعماري بشتى صوره ومخاطره ثانيا مناخا من نوع خاص جعل الردة نحو الموروث القديم في عصور نقائه وقوته وألقه دليل صحة ثقافية ونفسـية ، وملاذا يحمي الشخصية ويمسكها ، وبشكل مختصر جعل من احياء الموروث ووضع العين عليه والهـرب اليه استقطابا كامـلا للتجربة العربيـة ، وتحقيقا للذات القوميـة(١٦) .

اجل !! كانت الردة نحو التراث تيارا عاما فيه استظهر البارودي نغمات القدماء وتمثل هيئات تراكيبهم ونماذجها حتى اضحت لديه ولدى سواه كالقالب المجرد يتشكل في الذهن من معايشة النصوص ويكتسب بالارتياض فيها ، وفي محبرته غمس شوقي يراعه حتى استقام وازهر . ومن معينه متح حافظ شرابه حتى انتشى ، وحفظ الجميـع فضل القدماء وامانة القدماء(١٧) .

واليوم حين يهرب بعض الشعراء الى التراث الشعري الهرب ذاته ــ رؤية ومفهوما وصياغة ووجهة نظر ــ يهربون من العصر ومن الحياة ، ولا يعبرون في هذا الهرب عن وجدان جماعي ولا عن حس حضاري أو قومي ولا حتى عن ضرورة ثقافية او ادبية او تعبيرية ، ان هربهم الآن اغتراب او غربة ، انزواء وتقوقع ونكوص ، هو اقرب الى العصاب منه الى الصحة والعافية .

مفهومنا المعاصر للتراث ــ على اختلاف ضروبه وانماطه ــ مفهوم مغاير لعصر الاحياء والانبعاث واليقظة ــ

ـ ليس التراث ـ في رأينا ـ مجموعة من الثوابت والمسلمات والبديهيات بل هو مجموعة من الاجابات والاقتراحات والممارسات طرحها الوجود على السلف ليجابه بها مشكلات وقضايا عصره ، ولكل عصر مشكلاته وقضاياه واجاباته واقتراحاته .

ـ نحن لا ننفي أن ثمة ثوابت في مجرى التاريخ ولكن هذه الثوابت ليست مجردات مطلقة بل هي قوانين تجسدها ارادات البشر في حقب التاريخ وهي وحدها التي تصوغ ظواهره الاساسية من خلال تجارب الشعوب .

ـ لا يوجد مطلق ثابت جاهز له طبيعة او عقلية او ذهنية او نفسية خارج حدود الزمان والمكان ، هناك فقط اساليب وطرائق في التفكير والفهم والتناول اعتمدتها هذه الامة او تلك في مواجهة حاجاتها وضمن علاقات وارتباطات محددة ، ولا بد لهذه الطبيعة او الذهنية ان تتغير ، بل قد تنتهي الى ما ينقضها وينفيها عندما تتحرك المراحل ، وتتبدل الاوضاع(١٨) .

الموقف الثاني ـ الهرب من التراث

اذا كان الهرب الى التراث قد عبّر عن نفسه ايديولوجيا بالموقفين الديني والقومي ، وفنيا بالمدرسة التقليدية الجديدة وامتداداتها فان الهرب من التراث يجد تعبيره ايديولوجيا ـ كاملا او ناقصا ـ بالموقفين التغريبي والاقليمي المحلي ، وفنيا بالمدرسة الرومانسية كبداية والمدرسة الحداثية كتجل أخير(١٩) .

وفي الحق ان المدرسة الرومانسية تعد الام او الرحم الذي تشكلت فيه ، وتمخضت عنه وخرجت معظم الاتجاهات والنزعات التي تلامحت على الساحة الادبية منذ عشرينات القرن وحتى الوقت الحاضر ، ففي هذه المدرسة نعثر على بدايات التجديد والتغيير والتمرد والرفض

والثورة والدعوة الى كل ذلك والحث عليه ، وفيها نعثر على ارهاصات أو تداخلات الواقعية والرمزية والسريالية والصوفية ، ومعها بدأت تظهر ضروب وألوان من الشعر ومحاولات عدت فيما بعد حركات معاصرة قائمة بذاتها كالشعر الحر والشعر المنثور وقصيدة النثر(٢٠)

يبدأ موقف الهرب من التراث فكريا وتنظيريا اقوى منه شعريا وتطبيقيا ، وينحو لدى أصحابه منحيين = منحى الهجوم عليه ، ومنحى الاشادة بالبديل ـ الحضارة الغربية وما حققته من منجزات عصرية طيبة وخيرة .

وعلى المستوى الاول شن التغريبيون والاقليميون حربا لا هوادة فيها على التراث ، لا من زاوية قيمته التاريخية كشيء مضى بل من زاوية صلاحيته للوقت الراهن ومحاولته احتراله وتكراره والقياس اليه، فاتهموه بالجمود والانحطاط والتخلف والزيف والعبودية (٢١) ورأوا فيه وفي احيائه وبعثه الموت الزؤام(٢٢) .

وعلى المستوى الثاني ـ مستوى البديل وجدوا في الحضارة الغربية التي أعشت معظم العيون نقطة الانطلاق وأفق التطلع فهتفوا بتقليدها ودعوا الى نقلها والتشبث بها ، واعتقدوا انها ستوقف ـ لا محالة ـ خط انحدارنا وتدهورنا ، وتجدد أو تبعث ـ في آن ـ كل أبعاد وجودنا المادي والروحي والحضاري ، ان علينا ـ حتى نحيا عصرنا ـ ان نسير سير الاوروبيين ، ونختصر التطور الذهني ، ونعتنق مبادىء الفكر الغربي على اختلافها لانها مبادىء ثقافة بشرية عامة وحضارة كونية شاملة(٢٣).

ويتداخل المستويان في نطاق الادب عامة والشعر خاصة ، مستوى الهجوم ومستوى الاشادة ، ويضحي الحل قطيعة كاملة للتراث أو بترا تاما له وتجاوزا من جهة ، ونسخا كاملا للتجربة الغربية أو قفزة نوعية وطفرة نحو العصر ومنجزات العصر من جهة ثانية ، ان « على الادب الجديد أن يتحرر من هيمنة الادب »(٢٤) و« الا يتصل به سواء أكان

من حيث المضمون أو من حيث الاسلوب ، والنظرة النقدية(٢٥) ، وقد اقترحت اشكال وافدة للتعبير الشعري تلائم هذه الطروحات ولا تهزج على اعاريض الخليل ، او تتناغم مع الحانه نجدها تعرض مبكرة على صفحات المقتطف والهلال(٢٦) .

كان شعار الفترة التغيير ، التغيير في كل شيء . . . المعرفة والثقافة والعلم والادب والشعر وحتى التقاليد وطرق الاكل والنوم والجلوس ، ولم يكن هذا التغيير يعني الا وجهة واحدة ومكانا محددا هو « الغرب الاوروبي » ، وعبر القوم عن ذلك احيانا تعبيرات مباشرة واخرى مواربة، واستعملوا للدلالتين غالبا مفردات متقاربة مثل العصر والعصرية والمعاصرة(٢٧) فانت اذا اردت ان تكون ابن العصر والمعبر عن روحه والممثل له ـ فردا ومجموعا ـ ما عليك الا ان تنهج نهج الغرب ، وتتنفس هواء الغرب ، وتحيا حياة الغرب ، وتحس احساسه ، من هنا نفهم لماذا طالبوا باعادة النظر في مفهومي الشعر والقصيدة العربيين ، كما نفهم لماذا حلت اسماء مثل بايرون وكيتس وشللي ووردسورث ولامارتين ودي موسيه محل اسماء مثل امرىء القيس وابي تمام والمتنبي والمعري ، كما حلت قصائدهم كنماذج تحتذى او تحاكي محل اعمال هؤلاء ، بل نفهم ايضا لماذا سعى الادباء ـ في هذه الفترة بالذات ـ لاستمداد اساطيرهم ورموزهم من التراث الغربي ولم يحاولوا قط ان يعثروا عليها او يفتشوا في تراث امتهم وادبها العريق .

وليس من شك في أن هذا الموقف من الغرب قد رافقه الشعور بالذات الفردية ، كما واكبته الدعوة الى الاستقلال الوطني وخاصة في عشرينات القرن الحالي (وفي مصر وسورية بالذات) حيث طفق المفكرون والكتاب يدعون ويلحون على أن يكون الادب صورة معبرة عن الشخصية والبيئة والنفسية ، « يجب ان نتحرر من قيود الماضي الذي نرسف فيه حتى نعبر عن شخصيتنا وبيئتنا وانسانا(٢٨) ، فكيف نوفق ـ والحالة هذه ـ بين دعوتهم الى الاستقلال والتمايز والخصوصية الفردية ، وبين دعوتهم الى التغريب والغرب ووضع العين على النموذج الغربي والتأسي به ؟

اترانا يمكن ان نكون عبيدا مع تراثنا اذا قلدناه احرارا مع تراث غيرنا اذا حاكيناه ونقلناه ! سؤال لم يجب عليه الوعي البورجوازي صاحب الدعوة ايامها ولم يثره .

ويعود الموقف التغريبي والاقليمي الى الظهور ثانية قويا في اواخر الخمسينات واوائل الستينات مع حركة مجلة شعر وذيولها خاصة »(٢٩) ويبدو ان الحركة مرت في فترتين فترة صدور المجلة وفترة مابعد احتجابها وتوقفها عن الصدور حين تفرقت ايدي اعضائها سبا ، وفي اعتقادي ان موقفهم من التراث او موقف بعضهم على الاقل ـ نظريا او عمليا ـ اختلف وتباين بين المرحلتين ان في الدرجة او في النوع ، فاذا كان يوسف الخال او انسي الحاج ممن يمثل المرحلة الاولى فان ادونيس في تطوره يمثل واقعيا المرحلة الثانية ، لذلك سنقف الآن عند المرحلة الاولى ونرجىء حديثنا عن ادونيس الى الموقف الرابع .

يقرر كل من يوسف الخال وانسي الحاج(٣٠) فيما يتعلق بالتراث والثقافة الغربية امرين على جانب كبير من الاهمية اولهما ان طروحات مجلة شعر حول قصيدة النثر مأخوذة او منقولة من كتاب سوزان برنار « قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الحاضر » وثانيهما ان قصيدة النثر فعل عصيان على الف عام من القهر والعبودية والجهل والسطحية ، واذا عد بعضهم هذا العمل تخريبا فانه يعد تخريبا مقدسا لسبب بسيط هو انه محاولة ليس لهدم الخطاب الشعري فحسب بل ولهدم التراث والهوية القومية والحضارية ، وبكلمات اخرى ان عصيان قصيدة النثر لا يتوقف عند حدود الشكل الشعري وانما يتجاوزه ليكون عصيانا على سياقيه الاجتماعي والثقافي . وبهذين التقريرين الحادين والواضحين نفهم قول جبرا ابراهيم جبرا(٣١) ان الامثلة على قصيدة الحداثة العربية والمتوازيات التي قد تلقي ضوءا عليها لا يسعنا ان نلقاها الا في الآداب والفنون الغربية لا العربية » .

والسؤال هنا هل استطاع هذا الموقف التغريبي العاصي ، موقف الهرب من التراث ان يحقق شيئا على المستوى الايجابي ؟ في ظني ان الحكم على هذا يصح من خلال ما فضحه او هدمه اكثر مما يصح من خلال ما حققه او عمل على تحقيقه ، ذلك ان الموقف اصطدم ــ على مستوى التطبيق ــ وما يزال ــ بمعضلة اللغة، ماذا يصنع ازاء جذارها الصلد ، وهي تكتب و لا تحكي ؟! يجيب يوسف الخال(٣٢) انت مخير بين ان تخترقه أو تقع صريعا أمامه ، وقد اختار هو الاختراق ، يجب ان نستعمل في شعرنا اللغة الدارجة لغة المثقفين ، وفي العالم العربي اربع مجموعات اقليمية لكل منها لغتها الدارجة(عودة ثانية الى النزعات المحلية والاقليمية)، وهذه اللغة وحدها ــ على حد تعبيره ــ مدعوة الآن أو في المستقبل للحلول محل الفصحى اداة للخلق والتعبير و التفكير .

هذا الموقف الثاني التغريبي ــ الهرب من التراث هو الآخر مرفوض :

ــ ان الهرب من التراث والانتماء الحضاري الى الغرب كالهرب الى التراث والعودة الى القديم كلاهما رد فعل مذعور احدهما ازاء التخلف وثانيهما ازاء المستعمر المسلح بحضارته المادية ، كلاهما ابتعاد عن الواقع مرة في المكان (اوروبة) ، ومرة في الزمان (الماضي) .

ــ الاطار الوقعي بالنسبة الينا نحن العرب هو وحده الاطار الذي تندرج في قلبه عملية التفاعل والتغيير من أجل التقدم والحضارة ،وبالتالي فان تحرك مجتمعنا القومي الواقع او المنشود لا يتم الا من خلال عملية صراع متصل ضد الهيمنة الغربية في جميع مجالاتها ، ومن جملتها المجال الفكري والثقافي ، وبتعبير آخر ان على الفكر العربي أن يقف مسافة ما بعيدا عن الفكر الغربي وان يطرح نفسه كائنا له خصوصيته ويحدد ذاته ، انطلاقا من هذه الخصوصية في التاريخ والارادة والحرية(٣٣) .

ــ لا يعني هذا ويجب الا يعني اننا لا نؤمن بانسانية الحضارة وعالميتها بل على العكس نحن نؤمن بجدلها ودوراتها ، والحضارة الانسانية الحالية

هي حضارتنا كما هي حضارتهم ، لقد اعطيناها في الماضي ولا جناح أن ناخذ منها في الحاضر ،وموقفنا منها كموقفنا من ماضينا القديم ، ناخذ من هنا ومن هناك ما ينفع واقعنا ، ويلزم لحياتنا ونشري به نهضتنا ونبني عالمنا المعاصر .

ــ في كل حضارة او ثقافة جانبان جانب عام مستمر وجانب خاص طارىء ، وقد اصطلحنا على الميز بينهما باسمي الحداثة والمعاصرة ان المعاصرة Modernisme وفق هذا المفهوم وطالما الحت عليها الفترة واكدتها ، فيها من ادب الدرجة العابرة قدر ما فيها من تقنية الرقم ، وفيها من البدعة السائرة المؤقتة قدر ما فيها من حجاب التزامن ، وكلا القدرين على السواء ينطوي على عداء غير قليل لمفهومي التطور والتقدم(٢٤).

ــ مر الهرب من النموذج الشعري العربي الى النموذج الشعري الغربي في ادبنا الحديث بفترتين دون ان ينقطع ، فترة الثلاثينات وفترة الستينات ؛ في الاولى حاول اصحاب الموقف نقل التجربة الغربية الى الواقع العربي ومن جملتها الشعر ، فكل شيء عندهم معاصر ونافع ؛ فاتهوا الى الاخفاق لانهم توجهوا الى النسق وأرادوه كاملا ولم يلتفتوا الى ما فيه من تناقضات واختلافات(٢٥) . وفي الفترة الثانية حاولوا نقل النص باشكالاته ومعاييره ومقاييسه الى اطار مغاير فاخفقوا لانهم انتزعوه من تجربة لها سياقها الاجتماعي والثقافي والنفسي ، أي لها تاريخها المتميز، وكان الاخفاقان مدعاة ريب أكثر مما يكونان مدعاة فخار ذلك ان الشعر بخلاف الفكر اقرب الى وجدان الامة منه الى عقلها(٢٦) .

الموقف الثالث : الهرب بالتراث ـ

اطلق موقف الهرب بالتراث على تلك المحاولات التي بذلت في اطار الحركة الرومانسية وما اعقبها ، وطمحت جميعاً الى ان توفق ــ على تباين في الدرجة ــ بين دعوتها الى التجديد ، وبين محافظتها على التراث ، واذا استطاعت على مستوى التنظير ــ لاسيما في البدايات

ــ ان تملك الجرأة والفاعلية فانها لم تلبث على مستوى التطبيق ــ لاسيما في النهايات ــ ان تقع في تناقض مريع لا تحسد عليه .

تبدأ المحاولات بمطران ثم بالمدرسة المهجرية فثلاثي الديوان واخيرا جماعة ابوللو دون أن تنتهي عندهم ، فما تزال المحاولات تترى بصورة فردية هنا وهناك على مستوى الوطن العربي(٢٧) ، وكلها تدعو الى تجديد محدود مختلف فيه ، كما تدعو الى صلة ما بالتراث تختلف قوة وضعفا وعمقا وضحالة بين هذه الجماعة او تلك ، بين هذا الشاعر او ذاك . .

وفي تصوري ــ وقد اكون على خطأ ــ ان السبب الرئيسي في عدم انتظام هذه المحاولات ضمن اطار متماسك انها لم تملك سندا فلسفيا واحدا ولا فكرا او وجهة نظر متشابهة او متناسقة تستند اليها وتدعم بها موقفها ، لذلك ظلت في طروحاتها اقرب الى المشاعر والاحاسيس والانطباعات المتقاربة احيانا والمتعارضة اخرى والمزاجية ــ المتناوسة ثالثة منها الى ان تشكل رؤية متلاحمة بالمعنى المعرفي العلمي الدقيق للكلمة .

وربما يؤكد لدينا هذا التصور تلك الثنائيات العديدة التي كابدها اصحاب الموقف ، ولم ينتهوا منها الى قرار او نتيجة ، فمن ثنائية القديم والجديد الى ثنائية الشكل والمضمون ، وثنائية الجسد والروح وثنائية الثبات والتغير ، وثنائية العقل الاوروبي والوجدان العربي(٢٨) ، وما شابه ذلك من ثنائيات بلبلت افكارهم ، واقضت مضاجعهم وجعلتهم يسهرون كما يكون في الجديد . وعنده أن التجديد الحق ليس بالاضراب عن تقليد ويتقلقلون ، ولم تعمل قط على مساعدتهم في العثور على لون من الاطمئنان وراحة البال .

اجل لقد كانت الفترة عصيبة ، فترة حيرة ، وحيرة في كل شيء . . . في الفكر والثقافة والمجتمع والاقتصاد والله والدين والانسان ، في تساؤلات جيلها القائلة تمت « الخطيئة الاولى » ، وعلى يديهم ارتكبت « الفتنة

الكبرى »(٣٩) ؛ وفي طروحاتهم انطلقت رحلة العذاب المضنية في ادبنا الحديث ، وكانت البداية مجرد سؤال : الا يمكن ان نشتري الجديد المعاصر بشيء اقل من التخلي عن القديم والتراث ؟!

كلهم آمنوا بالتطور ... مقولة العصر ومقولة الموقف معا ، غير انهم اختلفوا في تفسيرها ، وتوضيح معناها ؛ وتحديد ما فيها من عنصر الثبات وعنصر التغير . لقد فشت الكلمة وشاعت على كل لسان كما فشت عقيدتها وشاعت في كل عقل ونفس وفؤاد،واضحت الكلمة والعقيدة شعار الفترة والنهضة ؛ ولكن قل ان نجد اثنين يتفقان حول كنهها وفحواها والتسليم بها تسليما مطلقا او نسبيا ، كانوا يتفاوتون في مدلولها الا انهم يجمعون على استعمالها حتى يسوغوا على الاقل بها ايمانهم بالجديد ؛ وضرورة هذا الجديد .

ولكي نفهم مدى الاختلاف ــ قلة وسعة ــ في مفهوم التطور ومن ثم مدى العلاقة بالتراث ، او كيفية الهرب به ــ سنقف عند خلاصة المعارك التي شبت حول ما سمي ايامها بقضية الصراع بين القديم والجديد .

في راي طه حسين ان مسالة الصراع بين القديم والجديد مسالة تلازم الامم الحية لانها حية ، فما دامت الحياة بطبيعتها تطورا ، ومادام التطور بطبيعته انتقالا من حال الى حال كان لابد للمسالة ان توجد بين جديد طارىء وقديم زائل ، ونحن مضطرون بحكم التطور نفسه الى ان نحتمل الخلاف بين الذين يبكون مغرب الشمس والذين يبتسمون لاشراقها وكل ما نامله هو الا ننفق حياتنا في بكاء على الماضي او ابتسام للمستقبل فقد يصرف البكاء والابتسام عن ان ننتفع بتراث الماضي او نحيا بآمال المستقبل .

ويطبق هذه النظرة التطورية التي يسمها بالاعتدال او التوازن على اللغة فيرى ان في اللغة قديما لابد منه اذا اردنا ان تبقى اللغة ، وفيها جديدا لابد منه اذا أردنا ان تحيا ، وانصار الجديد لا يريدون الا هـذا

النوع من الحياة ، ليس من الجديد في شيء أن تفسد نظام اللغة وأن تقلب نظام المجاز وضروب التشبيه ، كل ذلك ليس تجديدا ولا اصلاحا وانما هو مسخ وتشويه(٤٠) .

ويجيء العقاد فلا يرى المشكلة في صراع يقوم بين جديد وقديم بل بين الصحة والفساد ، الجودة والرداءة ، الاصالة والزيف ، المشكلة لديه تكمن في التعبير الجميل عن الشعور الصادق ، وهذا يكون في القديم كما يكون في الجديد ، وعنده ان التجديد الحق ، ليس بالاضراب عن تقليد العرب لتقليد الافرنج والنظم كما ينظمون ، ولا بانكار فضل اولئك او تعمد الخروج على اساليبهم ولكنه انكار اوهام الذين يحصرون الفضل كله فيهم ، وحاجة الانسان الى التعبير عما يجده في نفسه ويحسه(٤١) .

وتتجلى القضية ــ قضية مفهوم التطور ، وقضية الهرب بالتراث أو العلاقة به اذا تأملنا موقفهم من مشكلة الشكل والمضمون .

في راي لمطران قاله منذ نهاية القرن التاسع عشر وصدر به ديوانه(٤٢)، يذهب فيه الى ان خطة العرب في الشعر يجب الا تكون حتما خطتنا ، فلهم عصرهم ولنا عصرنا ، ولهذا وجب ان يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا لا تصورهم و شعورهم وان كان مفرغا في قوالبهم محتذيا لمذاهبهم اللفظية ، وبكلمات اخرى يريد ان يقول ان التجديد او التطور يجب ان ينصب على المضمون ، مضمون الشعر او التجربة وحده ، اما القوالب والمذاهب اللفظية فهي باعترافه القوالب والمذاهب القديمة عينها ، وهو راي رددته من بعده جماعة الديوان وعلى رأسها العقاد(٤٣) ، كما حاولت تأسيه جماعة ابوللو في قصائد شعرائها وان ركز هؤلاء اكثر على جعل الشعر تعبيرا عن التجربة النفسية لصاحبه .

ما أريد ان أقوله = ان الحركة الرومانسية بدءا بمطران وانتهاء بأبوللو وما بينهما من جماعات المهجر والديوان حاولتا ان تجدد ما استطاعت في مضمون الشعر بيد انها ظلت تحافظ على قالبه القديم وشكله ، ظل اناء التعبير هو الاناء وان تغيرت الخمرة فيه ، وهذا معنى ما نقوله عن

مفهوم التطور لدى المدرسة وعن هربها بالتراث ، لقد كان تطوراً ثابتاً ومشبثا بحدود ان صح التعبير ، وكان هربا بالتراث في جانب منه والمحافظة عليه والدفاع عنه .

ولعل العقاد في موقفيه مرة مع شوقي ومرة مع حركة الشعر الحر مثال واضح ليس على هذا المعنى من تشبيث التطور (وهنا وجه المفارقة بل على التناقض او الحيرة ازاء التراث .

من المعروف ان العقاد لم يثر على الشعر العربي القديم وانما ثار على نمط* واحد منه هو شعر المدرسة التقليدية التي سبقته مباشرة أو عاصرته وعلى شعر أميرها شوقي بالذات ، وقد اتهمه بالتقليد والاحالة والاهتمام بالاعراض دون الجواهر ، الا ان ثورته الحقيقية والمنيفة كانت بعد ذلك حين شنها على حركة الشعر الحر وعلى اصحابها الذين اتهمهم بالمروق والعمالة، وعلى نماذجها التي احالها الى لجنة النثر للاختصاص(٤٤) وفي ظني ان هذه الثورة كانت بالنسبة الى العقاد هي الوجه الآخر لتلك ففي الاولى وقف ضد القديم وفق تصوره ، وفي الثانية وقف ضد الجديد الذي هتف به يوما وكان من انصاره ، ولم يقف الامر به عند هذا الحد بل راح يتراجع عن آراء له سابقة في تطوير موسيقى الشعر واوزانه ، وتشبث أكثر بعروض الخليل حتى أضحى على حد تعبير احد النقاد في طليعة المحافظين المتزمتين(٤٥) .

الم نقل ان الحيرة أو التناقض كان سمة الفترة والموقف ؟! ولماذا لا نقول ابعد من ذلك ؟! لماذا لا نقول ان مفهوم التطور على هذه الشاكلة يصبح نكوصا نحو الوراء لا تقدما نحو الامام ، وحقا انه لكذلك ، فالكاتب الذي يرفض ما قبله مثل رفضه لما بعده ولا يرى في الوجود غير وجهة نظره يضيق ما هو متسع ، ويحجر ما هو حي نام ومتطور(٤٦) .

ملاحظاتي على هذا الموقف مايلي(٤٧) .

ــ وضع هذا الموقف الفكر العربي المعاصر ومن جملته الادب في بداية طريق صراع الاضداد او التناقض ، كان اصحابه ينظرون الى الامور نظرة

مثالية لا نظرة جدلية ، وبذلك عجزوا عن فهم القانون الاساسي في التطور فبقي مفهوم التغير معلقا بين السماء والارض .

ـ لا يملك الموقف ارضا صلبة ولا اساسا صالحا من فلسفة تسنده شأن ذينك الموقفين . وعندما نسحب البساط الممدود تحت القدمين المرتعشتين الواقفتين أحداهما بعيدا في الزمان (الماضي) واخراهما بعيدا في المكان (الغرب) يترجح اصحاب الموقف في الهواء الطلق .

ـ الموقف من جميع مناحيه ذو طبيعة كمية تهدف الى التراكم ؛ فدعاته يمزجون الماضي بالحاضر بصورة عشوائية دون النظر الى طبيعة التراث واختيار ما يصلح منه لروح العصر الذي يعيشون ودون النظر الى طبيعة الحضارة الغربية التي يختارون منها مايطمحون،وكلا النظرين لا يؤدي الى مستوى كيفي جديد .

ـ ان الموقف في حد ذاته تبسيط للامور باكثر مما تحتمل ، ذلك ان الانسان الذي يعتقد بانه يستطيع ان يستبدل بموقد الغاز الثلاجة الكهربائية وبالقنباز البدلة الافرنجية وبالناقة السيارة الفارهة دون ان يتأثر ويعيش معطيات هذه الوسائل انسان ساذج ، والانسان الذي يستطيع ان يعيش على مستويين لا صلة بينهما فالنظر في واد والتطبيق في واد ، انسان بلا وجه أو موقف وان كان بالف قناع أو موقع .

الموقف الرابع ـ استدعاء التراث ـ

استدعاء التراث او استحضاره موقف يختلف عن المواقف الثلاثة السابقة من حيث النوع لا الدرجة ، فهو لا يجعل منه مجرد مسلمات علوية ومثل ونماذج تحتذى ويقاس اليها او يهرب شأن الموقف الاول . ولا ينظر اليه على انه قيم بالية وامور متخلفة وطروحات اكل الدهر عليها وشرب ونام وعلينا ان نرفضه جملة وتفصيلا شأن الموقف الثاني ولا يرى فيه الشكل الاسمى للتعبير الشعري قالبا والفاظا واطارا وطرائق

صيلغة وما علينا الا ان نصب فيه تجاربنا واحاسيسنا ونشرب من اناله خمرتنا شان الموقف الثالث ، بل يعتقد او يؤمن انه مجموعة من الوقائع والكتل المتراصة وفيض من التجارب والتساؤلات والاجوبة طرحها السلف على نفسه واتخذ حيالها مواقف ، بعضها مات وانقضى ، وبعضها عاش واستمر دون ان ينقطع .

واذا كان التراث بالنسبة الى الفريق الاول يمثل عبئا او كالعبء ، عبئا ناء به كاهلهم فرجعوا هم اليه من ان يشدوه اليهم ؛ وكان بالنسبة الى الفريق الثاني العار او كالعار فتجنبوه وابتعدوا عنه . وكان بالنسبة الى الفريق الثالث طاقة ومحركا من محركات العصر ، ومن هنا شدوه الى الدوامة وحاوروه ووظفوه واعادوا تفسيره وصياغته والنظر اليه ليكون ـ كما يجب ان يكون لا ثقلا ولا عائقا ولا معضلة وانما مصدر قوة ، عامل الهام ، وبؤرة تجذر وانفتاح . ذلك هو الموقف الرابع ـ موقف استدعاء التراث . استحضاره ووعيه والتقدم به نحو العصر ودوامة العصر .

ولم يكن الوصول الى هذا الموقف سهلا ولا هينا ، وقد ساعدت على صياغته عوامل عديدة نذكر منها اربعة :

١ ـ اعادة النظر بمفهوم التراث ـ

بدءا من الخمسينات حتى الوقت الحاضر صدرت عشرات الكتب والمشاريع تتناول التراث ..... تدرسه وتحلله وتفحصه وتناقشه وتتخذ حياله مواقف شتى (٤٨) ، وتكاد تجمع معظمها على ان التراث مستكن فينا وخارج عنا في وقت واحد ، مستكن فينا لانه نحن ، شئنا ام ابينا (مهما قيل ان المرء ابن بيئته او عصره فهو ايضا ابن ماضيه وتراثه وتقاليده) ، وخارج عنا لانه احداث تاريخية واجتماعية ووقائع مضت ، ولابد للتعامل معه من هاتين النظرتين المتداخلتين ، نقبل ما نقبل او نرفض ما نرفض ، ونثور بجانب منه على جانب ، ولعل اهم شيء يخلص اليه الباحث في هذه الدراسات ان مفهوما جديدا للتراث بدأ يتلامح ويؤتي

اكله ، واهم عنصر في هذا المفهوم او التصور ان المعضلة لا تكمن فـي التراث بل في النظرة اليه ، فقد تكون ثابتة فتحجره وتحنطه ، وقد تكون دينامية متحركة فتثوره وتثور به .

٢ ـ اشتداد حركة التحرر العربية ـ

بعد خلاص كثرة من البلدان العربية من ربقة الاستعمار ومحاولـة بنائها ذاتها واستقلالها ومجتمعها القومي الموحد المنشود، رأت ان مشروعها الحضاري لا يمكن ان يتم بتكريس التخلف والمحافظة على القديم لمجـرد انه قديم، ولايمكن ان يكون رهينة وتابعا للهيمنة الاجنبية الدخيلة والغازية باسـلحتها وثقلها ووزنها . . . وانما لا بـد أن يبدأ مـن الواقـع ـ الحاضر وحاجاته ثم ينطلق في اتجاهين . . . الماضي والغرب ، والزمـان والمكان ، يفيد منهما او ياخذ ما يساعده على بناء مشروعه ، من هـذه العملية المثلثة والمعقدة . . الواقع ـ التراث ـ الغرب تتراكب الرؤيـة ، ويتلامح افق التقدم والمستقبل .

٣ ـ حوار الحضارات ـ

ساعدت سهولة الاتصالات الكونية وانتشار وسائل الاعلام والمبادلات الثقافية والبعثات والترجمات والاحتكاك المباشر على خلق نـوع مـن حوار الحضارات ظهرت آثاره ـ وهو ما يهمنا هنـا ـ في شكلين مـن اشكال التلامح والتأثر والتأثير اولهمـا المثاقفـة (Acculturation) وثانيهما التناص (Intertextuality) ، وقد ادى ذلك لدى شعرائنا الى لونين من الوان الانفتاح . انفتاح على التراث الانساني ، وانفتاح او عودة الى التراث العربي(٤٩) ، ومن خلال هذين اللونين كانت محاولاتهم لاغناء تجاربهم وتعميقها اولا ، ولجعل نتاجهم يخرج عن حدود المحلية الى رحاب العالمية ثانيا .

٤ ـ البحث عن الينابيع ـ

لم تكن العودة الى الجذور ـ الينابيع مهمة الشعر والشعراء فـي الفترة الاخيرة بل اضحت ظاهرة عامة نجدها في مختلف الوان الكتابة

,لا سيما المسرحية منها والروائية ، وعلى الرغم من ان مشكلة علاقة الشعر بالتراث هي المعضلة وموضع الهجوم والدفاع نظرا للدور الذي كان يحتله هذا الفن في تاريخنا بخلاف الشكلين الاخرين المستوردين فنيا على الاقل ، شكل المسرحية وشكل الرواية ــ فان ثمة محاولات في الاونة الاخيرة تقوم على قدم وساق ليس للبحث عن جذور لهما في التراث وهي محاولات مشروعة ــ بل لخلق اشكال عربية في التعبير لها سماتها وخصائصها ، وهي محاولات ازعم انها اكثر مشروعية واهمية في الوقت الراهن(٥٠) .

كل هذه العوامل وسواها ساعد وتساعد على تلامح الموقف الرابع والنضاجه وبروزه الى الساحة الادبية والفكرية حتى يقف قبالة المواقف الثلاثة السابقة . ويمكن ان نستشف بعض عناصر هذا الموقف الواعي من قضية التراث وعد ى التقدم الذي طرأ على مفهومه والنظرة اليه من خلال آراء جملة صالحة من الشعراء ، واصحاب الموقف ، والذين عبروا عنه تعبيرا واضحا وسديدا لا لبس فيه ولا ابهام .

يقول صلاح عبد الصبور (٥١) لا يصلب ادبنــا الحديث وتستقيم مفاهيمه الا اذا واجهنا تراثنا مواجهة شجاعة فالقيناه من فوق ظهورنا ثم تأملناه لنأخذ منه ما يصلح لنــا في مسـتقبل ايامنــا » ، ويقرر ان « التراث ليس تركة جامدة ولكنه حياة متجددة ، والماضي لا يحيا الا في الحاضر » وقد « اختلط تراثه الخاص بتراثه من كل شعر قراه ، ولــم يكن دليله الى تخير تراثه الخاص هو قيمة هـذا الشعر في لغته او تعبيره عن عصره ، ولكن قيمته في أي لغة وتعبيره عن الانسـان « وينتهي الى ان حركة الحداثة لم تنظر الى التراث لتهدمه أو ترفضه الا أنها نظرت اليه لكي تعيد بناءه من جديد » .

ويرى البياتي في التراث(٥٢) نهرا زاحفا نحو المستقبل يكتسب اصالة جديدة في مساره مميزا بين دلالاته الثابتة التي تمثل الانقطاع ، والدلالات المتغيرة التي تكفل التواصل ، ويعتقد ان « اعطاء الحياة الحقيقية لتراثنا

العربي القديم تتم عن طريق التجديد لا عن طريق التقليد والتقوقع والتخلف مما يحاوله بعضهم باسم الحفاظ عليه » ، ويذهب الى ان « السلفية بمعناها الرجعي موقف معاد للتراث لان التراث حياةوديمومة وكل تراث حي هو الذي يستطيع ان يستمر في الانسان من الماضي الى الحاضر فالمستقبل » .

ويعلن خليل حاوي بكل وضوح أنه كان وجماعته « يحاولون واعين ان تحدث ثورة تجعل الشعر الحديث ينفصل عن التراث الشعري العربي بقدر ما يتصل به ، وكان كل منا يحاول الانطلاق مما يراه عناصر حية في التراث ، واعتقد ان كل نهضة شعرية في امة تحمل تراثا شعريا عريقا متراكما لابد لها من العودة الى الينابيع الاصيلة التي كانت مصدر كل نهضة في الماضي ، وهذه العودة تختلف عما يدعى بالسلفية الشعرية ، ذلك انها ليست عودة لاحياء الانماط والنماذج التي استقرت في قوالب جامدة بل الى الينابيع التي تفجرت منها روح حيوية تولد انماطا ونماذج ، لهذا كان في شعرنا ما يشبه الاستلهام لروح الفطرة في الشعر العربي » .

ونصل الى ادونيس ، وقد اخرناه عن عمد لان الدارسين يختلفون حول موقفه من التراث ورأيه فيه فبعضهم يرى أنه عدوه الاول والهادم له والمهاجم والرافض (٥٤) ، وبعضهم يزعم انه ليس عدوا له ولا خصما كل ما هنالك أنه يملك ازاءه ــ شأن غيره ــ وجهة نظر تفتح عليه نوافذ وكوى العصر وتأخذ منه ما تأخذ او تدع ما تدع (٥٥) .

ويبدو أن هؤلاء وهؤلاء من الدارسين لا يحسبون لتطور فكر الشاعر أي حساب ، او لا يقيمون وزنا للمتغيرات التي تطرأ على هذا الفكر فيمضون في حكمهم من خلال هذا الموقف او ذاك . لقد حاولت ان اعيد قراءة ادونيس لاتبين رأيه في التراث وموقفه النظري والتطبيقي من هذا التراث ، واذا سلمتم لي باستخلاص النتائج فاني مكثفها في نقاط .

ــ التراث عند الشاعر مصطلح مبهم حمّال أوجه ، والانطلاق من مصطلح مبهم لا يؤدي الا الى الاحكام المبهمة ، انه كم متناقض ولا يمكن تقويم الكم المتناقض ككل(٥٦) .

ــ في عهد مجلة شعر ــ اواخر الخمسينات واوائل الستينات ــ كان يمر بمرحلة الهرم فصدرت عنه مثل هذه التعبيرات(٥٧) ... لسنا من الماضي ، اللاماضي هو سرنا ، الانسان عندنا ملجوم بالماضي ، نعلمه ان يكسر اللجام ويجمع ، نعلمه انه ليس حزمة من الافكار يسمونها تراثا ، ان الشعر امام التراث لا وراءه ، فليخضع تراثنا لشعرنا نحن ، لتجربتنا نحن ، لا يهمنا في الدرجة الاولى تراثنا بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ ...

ــ بعد ذلك صار يميز بين مستويين من التراث(٥٨) ــ مستوى السطح ومستوى الغور ، الاول تاريخي يمثل الافكار والمواقف والاشكال .والثاني مطلق يمثل التفجر والتطلع والثورة ، والشاعر عنده لا يكون حيا ما لم يتجاوز السطح وينصهر في الغور ، هو منغرس في تراثه ، لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه .

ــ في الثابت والمتحول ــ صدمة الحداثة(٥٩) ــ يقرر الا قدسية للتراث فهو ليس كاملا ولا مقياسا مطلقا ولا حاكما ولا ملزما ، انه حقل ثقافي عمل فيه بشر مثلنا يصيبون ويخطئون ، وربما نهض شاعر عربي اليوم او فيلسوف فاضاف الى التراث جديدا لم يعرفه الماضي ، وربما كان اعظم مما عرفه دون ان يعني ذلك انه يرفض التراث او يهدمه .

ــ في بداية الثمانينات يتساءل ما التراث ؟ ويجيب(٦٠) ...، التراث هو القوة الحية التي تدفعنا باتجاه المستقبل ، وما يهمنا من التراثاليوم في ضوء اتجاه المجتمع العربي نحو التغيير يكمن في العناصر التراثية التي تحتفظ بالقدرة على اضاءة الحاضر والمستقبل ، يجب ان نفهم التراث بمعناه الكياني لا التاريخي .

ــ في دراساته الاخيرة يعمق هذا الفهم حتى يظن انه ردة نحو الموروث ، يقول(٦١) « ...، بدات ابحث عن طرق مغايرة لا تنفي هاجس المستقبل ، ولا تنفي الماضي باطلاقه ، طرق تحضر على العكس ماضيا ما ...، ولم تكن هذه عودة ماضوية(٦٢) كما فسرهابعضهم وانما هي نوع من الاستبصار في كلية الكيان الانساني والاحاطة به .

ان ادونيس في هذا الرأي الذي انتهى اليه من التراث لا يختلف عن آراء وصفائه من شعراء الحداثة من حيث النوع وإن اختلف معها من حيث الدرجة ، وكلها مواقف وآراء لا تجعل من التراث مجرد مومياء ميتة صماء بكماء ، ولا مجرد تحفة أثرية باردة جامدة نرش عليها السكر ونحرق لها البخور ونتبرك بها ونتقدس بل تجعل منه حياة يطرأ عليهــا ما يطرأ على الحياة من تبدل وتغير وشباب وكهولة وموت ، واذا كنــا لا نستطيع ان نتصور الحياة ــ اي حياة ــ من دون تحول وتطور وانتقال فانا لا نستطيع أن نتصورها ايضا منقطعة منفصلة الحلقــات فزمانهــا السرمد آنات متداخلة ماض وحاضر ومستقبل ، ولا يمكن لزمن ان يقوم وحــده او يستقل .

لقد هيء لتراثنا العربي بفضل هذه الرؤية الجديدة لــه نوع مــن الحيوية والاستمرار لم تكن له من قبل ، وما لي لا أدعي ان تراثنا بفضل هذه الرؤية عاد ليحتل مكانة في الحياة وفي الشعر لم تكن له من قبيل ؛ لقد اصبح حركة تحتضن التاريخ وترتبط بخط الصيرورة والتجاوز ، صار فعلا تتولد عنه أفعال ، أضحى حافزا على الابتكار والابداع بعــد ان كان عاملا مساعدا ومثبطا على العقم والجمود والتقليد ، فهل علينا جناح أو تثريب اذا زعمنا بأن شعرنا الحديث ومن خلال هذا الموقــف الرابع عاد أكثر ارتباطا بالتراث وأعمق من كل المواقف السابقة !

وفي يقيني ــ وقد اكون على خطأ ــ ان هذا الموقف الرابع من التراث ، موقف الاستدعاء بما فيه مــن وعي ورؤية وشمولية يمتاز بخصائص ويحل عدة اشكالات كابدتها المواقف السابقة ، فهو يمتاز بالتركيب بــدل التوفيق ، وبالاستمرار بــدل الانقطاع ، وبتلبية حاجات الواقع المتحرك بدل الاتجاه نحو الماضي او نحو الغرب ، وبالاستراتيجية الحضارية بانفتاحه على التراث الانساني بدل التقوقع في شرنقة التراث أو الذوبان في تجارب الغير .

ويحل ــ كما قلت ــ عدة اشكاليات وفي مقدمتها الثنائيات المتقابلة مثل ثنائية القديم ــ الجديد ، وثنائية الثــورة ــ التراث ، وثنائية

الاصالة ــ المعاصرة ، وثنائية الخصوصية ــ العالمية ، فلا يعود يعاني صراع الاضداد ولا معضلة الاتكاء على احد الحدين دون الآخر .

وبهذه الخصائص والسمات والحلول يتلامح الموقف نظريا ، وما علينا الآن الا ان نتصرف لاراءة بعض طرقه في التشكل والظهور .

ــ طرق استدعاء التراث في الشعر المعاصر :

يستدعي الشعر المعاصر التراث او يستحضره بطرق شتى تعرض لبعضها قلة من الدارسين(٦٢) فاجملوها او فصلوها ولعل اهمها : ١ ــ التــراث الديني . ٢ ــ التراث الشــعبي . ٣ ــ الاساطير . ٤ ــ الرموز . ٥ ــ الاقنعة . ٦ ــ المرايا . ٧ ــ الصور . ٨ ــ الاصوات والنغمات . وقبل ان نجمل الحديث عنها يحسن ان نورد حولها بعض الملاحظــات .

١ ــ يمكن لهذه الطرق ان تتداخل او تستقل لدى الشاعر والدارس على السـواء ، فالشاعر قد يمزج بين طريقتين او اكثر في القصيدة الواحدة ، والدارس قد يجمع بعض هذه الطرق تحت عنوان واحد بحيث يجعــل التراثين بندا واحدا والاقنعة ثلاثة بنــود (المواقف والشخصيات ... الخ) وكذلك الاساطير والرموز وليس كل ذلك بالمهم ، انه طريقة التعبير والرؤية بالنســبة الى الشاعر ، وطريقة الدراسة والرؤية بالنسبة الى الباحث .

٢ ــ يتحامل بعض الدارسين على مضمون هذه الطرق فيجعلون منها مواقف معادية وسلبية للتراث وليست استلهاما او اضاءة لروحه الخلاقة(٦٤) وهذا في الواقع نوع من الخلط بين الموقف الشعوري او الوجداني الذي يريد الشاعر ان يعبر عنه ، وبين طريقة التعبير ، وفي رأينا ان الشــاعر حر في اختيار الموقف الذي يريــد (وتراثنا مليء بالمواقف المتباينة) ما دام يمكن ان يوظفه في سبيل الانسان ولمصلحته .

٣ ـ ان اهم شيء في هذه الطرق هو قدرتها على تعميق النص وتنويع اشاراته ومد ابعاده ، لم يعد النص الشعري بفضلها نصا مباشرا محددا ولا مكشوفا ، لقد اضحى هو الآخر اشكاليا في قراءته كما هو اشكالي في ابداعه ، اضحى مفتوحا في كل اتجاه ، متعدد الاحتمالات ، فياض الدلالات .

٤ ـ استدعى الشعراء بهذه الطرق التراث العربي والتراث الآخر غير العربي ، الانساني بعامة ، وعلى الرغم من ان الثاني المفرد في شعرهم من الاول ، وبعد استلهامه في حد ذاته ملمحا ايجابيا من ملامح الحداثة ، الا انا لن نتعرض له في هذه العجالة وانما سنشير الى مواطن استدعاء التراث العربي ، موضوعنا الذي ندبنا انفسنا له .

ننتقل الآن الى طرق الاستدعاء ، سنعرّف ببعضها ، ونذكر عناوين عدد من نماذجها دون ان يعني ذلك احصاء او حصرا .

١ ـ التراث الديني :

القرآن

قصة مريم ـ شناشيل ابنة الجلبي (السياب) فصل المواقف (ادونيس) .

يعقوب ـ رسالة الى صديقة (عبد الصبور) .

يوسف ـ ذات يوم (عز الدين اسماعيل) تحولات العاشق (ادونيس) .

أيوب ـ سفر أيوب وقالوا لايوب (السياب) .

الخضر ـ كتاب التحولات (ادونيس) ٧١ ـ ١٠١ ـ ١٨٧ ـ ٥٠٨ ـ ٢١٦ .

الاسراء والمعراج ـ رحيل في مدائن الغزالي (ادونيس) .

ياجوج وماجوج ـ المومس العمياء (السياب)

التاريخ الديني

الهجرة – الخروج (عبد الصبور) .
مقتل الحسين – الامير المتسول (أحمد عبد المعطي حجازي) .

٢ – التراث الشعبي :

العام والخاص ، العربي والاقليمي ، الحكايا ، الامثال ، الاغاني ، العادات ....

التسراث الفلسطيني (توفيق زيساد) الاغاني الشعبية (سميح القاسم) .

التراث السوداني (محمد مهدي المجذوب – صلاح احمد ابراهيم) .

الامثال والاقوال – اقاليم النهار والليل (ادونيس) سفر الفقر والثورة (البياتي) .

الشخصيات – شخصيات الف وليلة – شهريار تحولات العاشق (أدونيس) السندباد الناي والريح (حاوي) أقول لكم (عبد الصبور) مدينة السندباد (السياب) سندباد بلا انتصار (خليل الخوري) عنترة – ارم ذات العماد (السياب) .

٣ – الاساطير :

الاساطير القديمة غير العربية (البابلية ، الفينيقية ، السومرية ، الاغريقية ، العبرية ، المسيحية .....) كثيرة جدا ، وقد يتخلل هذه بعض الاساطير العربية ، وقد تستقل بذاتها ، وهي على العموم قليلة ويمكن ان تدرس في ضوء التراث الشعبي (مثل ارم ذات العماد للسياب) او في ضوء الرمز الاسطوري (مثل زرقاء اليمامة) ، وانظر للسياب (قابيل وهابيل وابرهة وذي قار والبسوس وحراء ..) .

٤ ـ الرموز :

خاصة الرموز التاريخية والتراثية .
هارون الرشيد ـ اشعار خارجة على القانون (نزار) .
الحجاج ـ التحولات (ادونيس) .

حمزة ـ سقوط وحشي (ممدوح عدوان) يوميات الخطيئة (ممدوح عدوان) ربيعة بن المكدوم ـ واتكأ على رمحه (ممدوح عدوان) اسماء ـ رسالة الى اسماء (ممدوح عدوان) صقر قريش ـ نداءات الى صقر قريش (عمر صبري) .

٥ ـ الاقنعة :

اسلوب في الاداء يمثل شخصية تاريخية نموذجية ، يعبر به الشاعر عن موقف يريد توصيله ، افضل من استعمله البياتي(٦٥) ويقول في ذلك(٦٦) « حاولت ان اقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كل العصور، وان استبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في اعمق حالات وجودها وأن اعبر عن النهائي واللانهائي وعن المحنة الاجتماعية والكونية وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن الى ما يكون » .

من اقنعة الشخصيات لديه / عائشة ، الحلاج ، الخيام ، طرفة ابو النواس ، المعري ، المتنبي . من اقنعة المدن ـ بابل ، دمشق ، نيسابور ، مدريد ، غرناطة .

٦ ـ المرايا :

اسلوب برع فيه ادونيس ، ويكاد يقتصر عليه وحده ، يعكس فيه بطريقة ذاتية وموضوعية موقفا ما او رؤية من خلال شخصية او شيء من الاشياء ، وهو نوعان قديم ومعاصر(٦٧) من الشخصيات الماضية / وضاح اليمن ، ابو العلاء ، الحجاج ، معاوية ، زرياب ، عائشة ، الحسين ، مهيار ... ومن مرايا الاشياء والامكنة / الكرسي ، الغيوم ، مسجد الحسين ، بيروت ، الارض ، الطريق .

٧ ــ الصور :

واقصد بهـا خاصة الصور الاشارية Crose - Refencing Images وهي اسلوب في التعبير يضمّن به الشاعر مقبوسا بالمعنى او بالمبنى لغيره من الشعراء بغية الحوار والمقارنة بين وضعين او موقفين ، وقد قدمنا حول هذا الاسلوب دراسة متخصصة لشعري عبد الصبور وحجازي في ضوء التراث الحديث(٦٨) .

٨ ــ الاصوات والنغمات :

نريد بالاصوات والنغمات ــ هذا الارتباط الذي بقي من موسيقى الشعر العمودي سواء اكان ذلك بالتفعيلة ام بالقافية ؛ ام بأي نغمة من النغمات ، وفي تصوري أن ذلك نوع او طريقة من طرق الارتباط بالتراث او استدعائه والقضية مختلف فيها وتحتاج الى دراسة مفصلة(٦٩) .

....

كل هذه الطرق لاستدعاء التراث تؤكد مبلغ اهتمام الشعراء المعاصرين به ، ومفهومهم له او رؤيته ، وكيفية التعامل معه والوقوف عنده ، وطبيعة العلاقة به او الزاوية التي منها اليه ينظرون ، وتدل في مجموعها ــ في جملة ما تدل ــ ليس فقط على حضوره بكل دقته وقدرته ، وربطـه بأزمات الواقع الراهن وتطلعات الانسـان ــ وانما ايضا على غنى هذا التراث وطاقته على الالهام والايحاء والتفجير اذا قدر له من يفعل ذلك .

ولقد قدر للشعراء المعاصرين ان يفعلوا ذلك واكثر ، حين ادركوا ان علاقتهم بالتراث يجب أن تقوم على فهمه والوعي به وادراكه واستيعابه وحواره وتوظيفه في سبيل انسان هذا العصر ، لم يكن همهم تقليده او محاكاته من اجل التقليد والمحاكاة ، فذلك عصر انقضى أوانه ، بل كان همهم أن يعوا ابعاده النفسية والانسانية والتاريخية ، وأن يستلهموا منها ما له صفة الرؤية والديمومة والاستمرار ، ويربطوها بنبض العصر الذي فيه يعيشون ، واليه ينتسبون .

صحيح ان زاوية الرؤية تختلف بين هذا الشاعر او ذاك ، وصحيح ان نمط الاستلهام يتباين من هنا الى هناك ، وصحيح ان دلالة التفجير تتنوع بين السلب والايجاب وفق الموقف الوجداني والهدف من اثارة الموقف . . . كل ذلك صحيح ، بيد ان الاصح رغم ذلك كله ، او بسبب ذلك كله أن الشعر المعاصر عني بالتراث ــ دعك الآن من ثورته على اشكاله وقوالبه ولغته ومجازاته ــ فلكل عصر مفاهيمه وطرائقه في التعبير ــ كما لم يعن به شعر من قبل ، لقد استكشف آفاقه وطاقاته ، وفجر من خلال النص هذه الآفاق والطاقات ، وأعاد الى ضمير العصر حيا نابضا يتجاوب او ينفعل ويفعل به الانسان .

خاتمـــة :

حاولت في الصفحات الماضية ان اتتبع علاقة الشعر الحديث والمعاصر بالتراث ، وقد اقمت هذه العلاقة او وجدتها من خلال اربعة مقولات الثبات والتغير والتطور والتقدم ، وكان لكل فترة او اتجاه ــ في ضوء هذه المقولة او تلك ــ مفهوم محدد للتراث ، والتراث الشعري خاصة ، ماهية ورؤية ، وبالتالي كان لكل منها طريقة في التعامل معه .

في الفترة التقليدية الجديدة التي قامت على مقولة الثبات رات في قوالب الشعر واوزانه واطره ومعظم اغراضه مسلمات جاهزة اوجبت على الشعراء الحفاظ عليها وتقليدها ، وقد سمينا محاولة هذه الفترة بموقف الهرب الى التراث .

في الفترة الرومانسية كانت لنا محاولتان اولاهما تغريبية وآخراهما توفيقية . التغريبية رات ــ على اختلاف فصائلها ــ ان التراث الشعري أصبح شيئا قديما متخلفا مهترئا لا يصلح لحياتنا التي يجب أن تنحو نحوا اوروبيا ، ومن ثم دعت الى التغيير ، دعت الى شكل مغاير ومضمون مغاير يستمدان او يحتذيان نماذج الشعر الغربي ، وقد اطلقنا على موقف هذه المحاولة اسم الهرب من التراث .

اما المحاولة الرومانسية التوفيقية فكانت اعم واشمل ، اقامت رؤيتها حسب التطور على أساس المزج او الوصل بين قالب الشعر القديم ومضمونه العصري الجديد ، تأخذ الاول عمودا ووزنا وقافية من التراث ، وتستمد الثاني — مضمونا وتجربة — من النفس ومن العصر ، وسواء نجحت في صب الشراب الجديد في الاناء القديم ام لم تنجح فقد سمينا موقفها الهرب بالتراث ، نعني بذلك انها كانت تحتمي او تحافظ على جزء منه وتحاول تطوير الجزء الآخر .

في الفترة الحالية يحاول الشعراء أن ينظروا الى التراث الشعري نظرة متقدمة ، التراث عندهم لم يعد مجرد قوالب وأنظمة للوزن واللغة وانما هو المواقف الحية المعبرة عن الرؤية والانسان ، القوالب والانظمة امر يتحول من عصر الى عصر في حين تظل المواقف المشحونة الوجدانية والانسانية التي يمكن ان تفجر من خلال التراث ومن شتى الزوايا — شيئا دائما وحيا وباقيا بقاء الانسان ومن اجله ، وقد اطلقنا على موقف هذه المحاولة في رؤية التراث وطريقة التعامل معه اسم استدعاء التراث او استحضاره .

واذا كان للتراث في كل المراحل والاصول شانه شان الشعر مفهوم متغير فان ذلك ان دل فانما يدل على خصبه وغناه ، وسعة احتمالاته وتعدد الوانه وزواياه ، وانه ليس شيئا ثابتا جاهزا ومنزلا ، انه من صنع الانسان ، صنعه من اجل ان يحيا ويعيش ويستمر واذا اردنا لتراثنا أن يكون عظيما او يبقى عظيما ومقدسا فما علينا الا ان نوظفه لخير انسان العصر الحاضر حتى يخدمه ويعمل على سعادته .

من هنا فرقنا بين العصرية والحداثة تفريقا اعتباريا ، فجعلنا العصرية خاصة بأدب الدرجة والبدعة والشيء الحالي المتزامن المؤقت والعابر ، وجعلنا الحداثة اعمق وادوم واشمل ، الحداثة استمرار الزمان في اللازمان والعكس صحيح ، وهو يجري فيه ، وملاحظة كيف يتحول ويتغير ويتبدل ، وقد يتجاوزه ، وربما اصبح نقيضه ، ولكنه في كل الاحوال

لا يرفضه ولا يهمله ولا يعمل على الغائه وكيف يصح ذلك وكلاهما جزء من كل متكامل لا يحيا احدهما او يقوم الا بوجود الآخر .

شعر الحداثة — اليوم — ليس ضد التراث ولا عدوا له وان اتخذ منه موقفا وحاوره وقبل منه شيئا وانكر آخر وتجاوزه واضاف اليه ، انه مع التراث الحي المستمر لا مع التراث المقيد الذي لاءم عصره ، وعبر عنه واستنفد أغراضه .

والتراث الحي منطلقه الحاضر لا الماضي ، وهذا هو الفرق بين النظرتين النظرة السلفية والنظرة الحداثية ، الاولى تعد الماضي هو الاساس وهو المنطلق وهو الصيرورة ، المستقبل بالنسبة اليها وراءها لا امامها ، والثانية عكسها تعد الحاضر هو الاساس ، وهو المنطلق ، والمستقبل بالنسبة اليها والصيرورة معا في الامام ، في الغد الذي تسعى اليه ، هنا الزمان يبدأ من الآتي ثم يرتد الى الوراء ، وهناك الزمان يبدأ من الوراء ثم يشد كل ما بعده اليه ، الزمان لدى شعراء الحداثة يتحرك صعدا نحو التقدم والمستقبل ، والزمان لدى شعراء السلفية ينحدر نحو الاسفل ويهبط بمرور الايام والليالي .

في بعض القديم دائما شيء من الحداثة — الموقف والرؤية — لان فيه نوعا من الابتكار والابداع والتطلع ، وفي كل حداثة شيء او اشياء من التراث لان فيها نوعا من الديمومة والاستمرار والتجاوز ، وفي الاثنين على السواء حضور الامة وتواصلها وحسها التاريخي السرمد الذي يجعل من الشعراء الافذاذ شاعرا بعد شاعر وعلى امتداد الاجيال ابناء تراث واحد تمتد جذوره راسخة في الماضي ، وتورق افنانه في كل زمان الوانا وازهارا جديدة طيبة وناضرة .

← ★ ★ ★

الحواشي :

(١) صدرت في الآونة الاخيرة عشرات الكتب عن التراث (انظر بعضها في بولس الخوري ، التراث والحداثة بيروت ١٩٨٣) يهمنا منها ان نشير الى ثلاثة مشروعات متباينة أولها مشروع طيب تيزيني من القطر السوري (من التراث الى الثورة) اللذي ينحو فيه منحى ماديا ، وثانيهما مشروع حسن حنفي من القطر المصري (من الثورة الى العقيدة) وقبله (التراث والتجديد) حيث يتجه اتجاها سلفيا . المشروع الثالث لعابد الجابري من القطر المغربي (الخطاب العربي) (بنية العقل العربي) (تكوين العقل العربي) الذي يسير في خطا علم الكلام والعقلانية التجريبية .

(٢) كثير من الدراسات كانت تقيس حداثتنا العربية الى الحداثة الغربية اجتماعيا واقتصاديا وادبيا ، ووجهة نظرنا ان ذلك لا يصح بوجه مطلق دون ان نقف عند حركة الواقع وإطراقاته التاريخية . انظر مثلا على هذه الدراسات = (عوض ريتا الكتابة الشعرية والتراث . الكاتب العربي ص / ٨٩ . ع / ١١ عام ١٩٨٥ وانظر خاصة الحوار اللذي اعقب المحاضرة وما قيل عن هذه النقطة بالذات .

(٣) انظر مثالا على الدراسات التي انصرفت الى تبين مظاهر الحداثة في تراثنا القديم (عبد المطلب) محمد تجليات الحداثة في التراث العربي فصول ص / ٦٤ ع/ ٢ م /٤ عام ١٩٨٤ .

(٤) من الابحاث التي وقفت عند قضية المفهوم او المصطلح وقصرت اهتمامها عليه انظر = (برادة محمد اعتبارات نظرية لمفهوم الحداثة . المرجع نفسه ص / ١١ .

(٥) مفهوم التراث مفهوم اشكالي لكل دارس او مجموعة ازاءه موقف ووجهة نظر . انظر (اليافي) (نعيم) . التراث العربي رؤية ثورية ومنهج . محاضرة القيت في الجزائر وحلب ونشرت في جريدة الثورة السورية العددان ٦٦٩٩ ، ٦٦٧٤ ، عامي ٨٤ ـ ٩٨٥ ، وسيعاد نشرها ضمن كتاب يطبع للمؤلف عنوانه « نحو رؤى ثورية في الفكر والادب والتاريخ » .

(٦) انظر ندوة الحداثة . فصول ص / ٢٦٠. ع/١ م /٣ عام ١٩٨٢ ، وانظر ايضا فصول ع/٣-٤م/٤ عام ٩٨٤ جزءان بعنوان « الحداثة في اللغة والادب » .

(٧) انظر . ندوة الحداثة السابقة . مداخلة جبرا ابراهيم جبرا ص / ٢٦٤ .

(٨) حاولنا ان نقيم هذه التقسيمات وفق اسس فكرية من ضمنها الادب وهو ما فعلناه في محاضرتنا المشار اليها آنفا .

←

(٩) للفرق بين مفهوم الفترة الفنية والفترة الزمنية انظر (اليافي) نعيم الشعر بين الفنون الجميلة . المقدمة ط ٢ دمشق ١٩٨٤ .

(١٠) انظر في اسماء هذه المدارس وتعدد نعوتها .
(الكتاني) محمد . الصراع بين القديم والجديد في الادب العربي الحديث ط ٢ دمشق ١٩٨٦ .

(١١)انظر (اليافي) نعيم . الشعر العربي الحديث . نظرية الشعر التقليدي ص/١٩ ط ٢ دمشق ١٩٨٦ .

(١٢) انظر في مختلف هذه المواقف الاصلاحية (الكتاني) محمد المرجع السابق ص/٢٥٣ .

(١٣) انظر (السعافين) ابراهيم . مدرسة الاحياء والتراث ص / ٣٩٧ ـ ٤٥٠ . بيروت ١٩٨١ . وانظر ايضا (القالح) عبد العزيز شوقي وحافظ واولياء التجديد . فصول ص / ٢٢١ ع/٢ م/٣ عام ١٩٨٣ .

(١٤) انظر (العقاد) عباس محمود . شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص/٤١ ، ٥٢ القاهرة / ١٩٥٠ .

(١٥) القصد بذلك ان الاستجابة للمعطيات المعاصرة لا تتحقق الا اذا اصبحت جزءا من الوعي الجمعي ولم تقف عند حدود الوعي الفردي ، ينطبق هذا على القديم كما ينطبق على الجديد ، وقد ناقشنا المشكلة في كتابنا « الشعر العربي الحديث » مرتين مرة مع حسان ومرة مع الكلاسيكية الجديدة . ارجع الى الباب الاول منه .

(١٦) انظر (الكتاني) محمد . مرجع سبق ذكره ص / ٢٥٣ و (اليافي) نعيم . الشعر العربي الحديث ص / ١٣ و (سعيد) خالدة حركية الابداع / ٣٧ بيروت ١٩٧٩ .

(١٧) الجملة الاخيرة من الفقرة ماخوذة من بيت شوقي يمدح حافظا ويقول فيه ـ
ما زلت تهتف بالقديم وفضله حتى حميت امانـة القدماء
وهو تاكيد يشمل معظم افراد المدرسة الكلاسيكية على اختلافهم ازاء مواقفهم من التراث

(١٨) انظر (شكرى) غالي . الثورة والتراث . الفصل الاخير . بيروت ١٩٧٣ وانظر ايضا (اليافي) نعيم . التراث العربي . محاضرة سبق ذكرها .

(١٩) نتتبع هنا الوجه التقريبي للمدرستين من الناحيتين الثقافية والادبية دون ان نغوص في شتى الاتجاهات السياسية وغير السياسية فهي لا تعنينا هنا ، ويحسن ان نشير او نؤكد التواصل بين النزعات التغريبية والاقليمية والطائفية ازاء
←

قضية التراث ، وهو تداخل يمكن ان نلمسه من خلال معرفتنا بالاسماء التي سنحيل اليها لاحقا .

(٢٠) انظر (خير بك) كمال . حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص/٦٣ بيروت ١٩٨٢ . و (باروت) جمال . الحداثة الاولى . المعرفة ع/٨٣ — ٨٥ عام ١٩٨٥

(٢١) انظر في هذه النعوت (الكتاني) محمد . مرجع سبق ذكره ص / ٦٧٨ ، ٦٨٠، ٧١٩ ، ٧٢١ .

(٢٢) هذه الصفة اطلقها الشابي على التراث ، ويقول « ان من يعبد امه فهو من ابناء الموت وانضاء القبور ، ونحن ابناء الحياة لا نريد ان نموت انظر كتابه الخيال الشعري عند العرب » ص/١٠٣ — ١٠٧ تونس د . ت

(٢٣) الجملة الاخيرة من اكلام لسلامة موسى . انظر كتابه « ما هي النهضة » ص/١٩ بيروت ١٩٦٢ .

(٢٤) الجملة لمحمد امين حسونة ص / ٢٢ ع/٢،٥ عام ١٩٣٩ وانظر كتابه في ساعات الصمت ص/١٩ القاهرة ١٩٤٥ .

(٢٥) انظر (موسى) سلامة . تربية سلامة موسى ص / ١٧٩ القاهرة د . ت .

(٢٦) انظر المقبوسات التي ينقلها باروت في دراسته آنفة الذكر . المعرفة . مرجع سبق ذكره .

(٢٧) للعصرية والمعاصرة معان مختلفة استعملت خلال الفترات ، نقصد هنا احد هذه المعاني وهو حصرها في نطاق التغريب .

(٢٨) انظر آراء ومواقف اصحاب « المدرسة الحديثة » حول هذه النقطة في (الكتاني) محمد ص ٦٨ — ٦٩ مرجع سبق ذكره .

(٢٩) نقصد باللدبول مواقف اخرى مشابهة منها مواقف جبرا ابراهيم جبرا وجلال فاروق الشريف . فالاخير يعلنها صراحة ان علينا ان نتجاوز كل القديم او التراث على اختلافه فعدوانا اللدودان هما الخليل وسيبويه . انظر كتابه « الشعر العربي الحديث — الاصول الطبقية والتاريخية » ص ١١٣ — ١١٨ دمشق ١٩٧٦ .

(٣٠) انظر للاول « الحداثة في الشعر » بيروت ١٩٧٨ وللثاني مقدمة ديوانه « لن » بيروت ١٩٦٠ .

(٣١) انظر هذا القول في كتابه « الرحلة الثامنة » ص ٨ بيروت ط٢ ١٩٧٩ .

(٣٢) انظر بيان الخال في العدد الاخير من مجلة شعر ص ٧ — ٨ خريف عام ١٩٦٤ .

(٣٣) في تاكيده هذه النقطة وابرازها ولفت النظر الى دورها واهميتها انظر دراسة انور عبد الملك . الفكر العربي في معركة النهضة بيروت ١٩٧٤ . وسواه .

←

(٣٤) انظر في ذلك (لوفيفر) هنري ما الحداثة ؟ ترجمة كاظم جهاد ص ٢٩ بيروت ١٩٨٣ ، وفصول م / ٤ ع / ٤ . ص / ٣٩ عام ١٩٨٤ .

(٣٥) انظر . (عياد) شكري محمد . ادبنا بين التغير والاستمرار . في كتابه « الادب في عالم متغير » ص ٩ القاهرة ١٩٧١ .

(٣٦) انظر (اليافي) نعيم . الفكر الادبي كما عكسته المجلة . الموقف الادبي ص ٥٤ ع ٨٧ — ١٨٨ عام ١٩٨٦ .

(٣٧) من ذلك دعوة احمد سليمان الاحمد وموقفه حيث يقول = « انها دعوة للتجديد في الموضوع على أساس القوالب القديمة ، وهي دعوة تقدمية لانها تدعو الى الانفتاح والانطلاق والى الصدق في المعاناة والى معايشة الحاضر » ، انظر كتابه « هذا الشعر الحديث » ص ٨٨ دمشــق ١٩٧٤ .

(٣٨) هذه الجملة اشارة الى قول العقاد ان افراد هذا الجيل كانوا يشعرون شـعور الشرقي ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي انظر كتابه « مطالعات » ص ٣٧٨ ، ومقدمة الجزء الاول من ديوان المازني بقلمه .

(٣٩) انظر (عياد) شكري الادب في عالم متغير ص ١٢ مرجع سبق ذكره .

(٤٠) أقوال طه حسين من مقالة نشرت في حديث الاربعاء بعنوان « القديم والجديد » وقد استقيناها من « النقد العربي مداخل تاريخية . . » « لـ تليمه » عبد المنعم . القاهــرة ١٩٨٤ .

(٤١) انظر أقوال العقاد هذه وآراءه في (التونسي) محمد خليفة « فصول من النقد عند العقاد » ص ٦٤ — ١٦٦ — ٢٦٥ — ٢٦٦ مصر د. ت. .

(٤٢) انظر هذا القول في المجلة المصرية ج٣ / ع تموز / ص٨٥ عام ١٩٠٠ وفي (اليافي) نعيم « الشعر العربي » ٥٧ وفي (محمود) زكي نجيب . مع الشعراء ص ٧٧ بيروت ١٩٨٠ .

(٤٣) انظر موقف العقاد هذا في اللغة الشاعرة / ٢٤ واشتات مجتمعات ١٠٦ ، ١١١ .

(٤٤) انظر في موقف العقاد ومناقشته (مندور) محمد « الشعر الجديد في نظر النقد الجديد» الآداب لـ٢ ١٩٦١ ثم نشرت المقالة في « حصاد الفكر العربي الحديث » ص ٢٨٨ لجنة من الباحثين بيروت ١٩٨١ .

(٤٥) انظر في ذلك (دياب) عبد الحي . عباس العقاد ناقدا ص ٥٩٨ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧١٤ . القاهرة ١٩٦٦ .

(٤٦) يشبه هذا الموقف من الشعر الحر موقف زكي نجيب محمود انظر مقالاته التي ضمنها كتابه « مع الشعراء » مرجع سبق ذكره . لا سيما مقالة « نظرة محايدة الى قضية الشعر الحديث » . ص ٧٧ ومقالة « ما الجديد في الشعر الجديد » ص ١٤٧ .

←

(٤٧) انظر في هذه الملاحظات ـ (اليافي) نعيم التراث ... محاضرة سبق ذكرها . و (شكري) غالي ، الثورة والتراث . مرجع سبق ذكره ، وانظر في الملاحظة الاولى خاصة (عياد) شكري ، المرجع السابق ص ١٥ .

(٤٨) انظر الحاشية رقم ١ .

(٤٩) معظم الشعراء اكدوا هذين اللونين من الانفتاح او اشاروا اليه ، واوضحوا ان عودتهم الى التراث كانت بعد الاطلاع على الثقافة الغربية . انظر في ذلك (عبد الصبور) صلاح ،حياتي في الشعر ١٤١ ـ ١٤٦ بيروت ١٩٦٩ و (البياتي) عبد الوهاب . تجربتي الشعرية ١٦٠ ـ ١٧٠ بيروت ١٩٦٨ .

(٥٠) يمكن ان أسوق أمثلة على ذلك محاولات علي عقلة عرسان المسرحية ابداعا ودراسة ، ومحاولات عبد الله ابو هيف وسمر روحي الفيصل في الميدان الروائي ومحاولات حسام الخطيب في المجالين المقارن والنقدي . انظر للاول كتابه الظواهر المسرحية عند العرب ط ٣ دمشق ١٩٨٦ .

(٥١) انظر اقوال صلاح عبد الصبور في « حياتي في الشعر » ص ١٤٤ ـ ١٥٧ المرجع السابق و « حتى نقهر الموت » ص ٦٣ بيروت ١٩٦٦ و « الشعر الجديد لماذا » المجلة ص ٥٦ / ع ٥٩ / عام ١٩٦١ و « قيم جديدة في الشعر العربي الحديث » ندوة الآداب ص ٢٥ / ع شباط ١٩٧٠ .

(٥٢) انظر اقوال البياتي في كتابه « تجربتي الشعرية » ص ١٨٥ ـ ١٨٦ المرجع السابق .

(٥٣) انظر نص حاوي في (صبحي) محي الدين . مقابلة مع خليل حاوي ، المعرفة ص ٩٧ / ع ١٢٢ عام ١٩٧٣ . و (عوض) ريتا « الكتابة الشعرية والتراث » مقالة سبق ذكرها .

(٥٤) من هؤلاء (عوض) ريتا . المرجع السابق و (الطعمة) صالح جواد « الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة » فصول م ٤ / ع ٤ / ص ٩ عام ١٩٨٤ .

(٥٥) من هؤلاء (المقالح) عبد العزيز . « ازمة القصيدة العربية » ص ١٠ بيروت ١٩٨٥ . و (حمود) محمد العبد « الحداثة في الشعر العربي » ص ٢٠١ ـ ٢٠٣ بيروت ١٩٨٦ .

(٥٦) انظر ادونيس في الشعرية . الكرمل ص ١٣٨ / ع ٣ / صيف عام ١٩٨١ .

(٥٧) انظر ادونيس « زمن الشعر » ص ٢٢٨ ـ ٢٠٨ بيروت ١٩٧٢ .

(٥٨) المرجع نفسه ص ٢٥٠ ـ ٢٥١ .

(٥٩) انظر الكتاب ص ٢٧٧ ـ ٢٧٨ بيروت ١٩٧٨ .

(٦٠) انظر كتابه « فاتحة لنهايات القرن » ص ٢٤٤ بيروت ١٩٨٠ .

(٦١) انظر كتابه « الشعرية العربية » ص ١٠٤ بيروت ١٩٨٥ .

(٦٢) نشير الى ضرورة فهم دلالة الكلمات التي يستعملها ادونيس حتى لا نقع في اللبس ، من ذلك رفضه لمضمون استعادة التراث . فقد سئل مرة هل ثمة ما يسوغ استعادة التراث وكيف نستعيده ؟ قال اني اعني حين استعمل هذه اللفظة اخذ الموروث كما هو وتكراره ، الاستعادة نوع من الترميم والتزيين ، وهي بهذا المعنى رجوع الى الماضي وتأكيد بانه اشمل مما نحن فيه ، وهذا موقف ارفضه فجوهر الانسان هو الاتجاه نحو المستقبل ، انظر الاجابة في « فاتحة لنهايات القرن » ص ٢٧٥ .

(٦٣) من ذلك عز الدين اسماعيل « الشعر بين العصرية والتراث » انظر كتابه « الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية » ص ٩ ـ ٤ . بيروت ط عام ١٩٨١ واحسان عباس « الموقف من التراث » انظر كتابه « اتجاهات الشعر العربي المعاصر » ص١٢٧ ـ ١٧٣ سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٧٨ ومحمد العيد حمود « الشعر العربي الحديث والموقف من التراث » انظر كتابه « الحداثة في الشعر العربي المعاصر . بيانها ومظاهرها » ص ١٩٩ ـ ٢١٧ مرجع سبق ذكره ، ولم يضف الى سابقيه شيئا بل لخص دراستيهما في هذا الباب .

(٦٤) من هؤلاء احمد بسام ساعي يقول = « موقف الشاعر السوري الحديث على الاغلب هو موقف معاد للتراث ، وكثيرا ما نجده منصرفا الى تحطيمه في قصائده بشتى السبل، وهذا التحطيم يؤدي الى استعمال الرموز العربية استعمالا سلبيا » ، انظر كتابه « حركة الشعر الحديث في سورية » ص ٣٢٨ دمشق ١٩٨٧ .

(٦٥) لعل من اجمل الدراسات وامتعها من اسلوب الاقنعة في شعر البياتي تلك التي قدمها محيي الدين صبحي . انظر كتابه « الرؤيا في شعر البياتي » دمشق ١٩٧٨ .

(٦٦) انظر له « تجربتي الشعرية » ص ٩٨ مرجع سبق ذكره .

(٦٧) انظر قائمة المرايا التي استعملها الشاعر في (عباس) احسان « اتجاهات الشعر العربي المعاصر » ص ٢١١ مرجع سبق ذكره .

(٦٨) انظر كتابنا « تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث » ص ٢٥٢ دمشق ١٩٨٤ .

(٦٩) انظر في ذلك (عياد) شكري « موسيقى الشعر العربي » القاهرة ١٩٦٨ . و (القاضي) النعمان « شعر التفعيلة والتراث » القاهرة ١٩٧٧ .

* * *

المقولات النقدية الواقعيّة عند القوميين والوجوديين في الخمسينات

الهام طه نجار

ربط النزوع القومي الطبقي البرجوازي الصغير كما النزوع الماركسي ، منطلقاته وغاياته بقضايا الحرية والعدالة الاجتماعية ، التي تمحورت حولها احتياجات الواقع العربي وتطلعاته منذ مطلع هذا القرن ، على الصعيد السياسي والاجتماعي والفكري ·

فخرجت مجلة « الآداب » التي مثلت نزوعا قوميا وجوديا طبقيا برجوازيا صغيرا ، بدعوتها الى « ادب الالتزام » منذ عام ١٩٥٣ ·

ولما كانت الوظيفة الاجتماعية للادب ومسؤولية الاديب هي جوهر التحيز الماركسي والمقولة المحورية في الحركة الادبية ـ الفكرية العربية في الخمسينات ، فان اضافة هذه الدعوة في الآداب ستحدد بصياغتها

لهذه المقولة في المصطلح السارتري « الالتزام » وتعميمها له في تلك الآونة تكتب الآداب في افتتاحية أول اعدادها : « تؤمن المجلة بأن الادب نشاط فكري يستهدف غاية عظيمة : هي غاية الادب الفعال الذي يتصادى ويتعاطى مع المجتمع ، اذ يؤثر فيه بقدر ما يتأثر به ، والوضع الحالي للبلاد العربية يفرض على كل وطني أن يجند جهوده للعمل ، في ميدانه الخاص ، من اجل تحرير البلاد ورفع مستواها السياسي والاجتماعي والفكري . ولكن يكون الادب صادقا فينبغي له الا يكون بمعزل عن المجتمع الذي يعيش فيه . وأن هذا الادب « ينبثق من المجتمع ويجعله غايته ويحمل خصائص مجتمعه المحلية والقومية والانسانية (١)

وجلي مدى التقارب بين هذا الفهم وبين المفهوم الواقعي ، من هنا تقوم الضرورة هنا للعودة الى الكتابات النقدية النظرية والتطبيقية لهؤلاء الوجوديين ، في سعينا لاستكناه مفهوم الواقعية في النقد . لقد تمحورت كتابات هؤلاء الوجوديين حول الاعمال الادبية الجديدة ، وكان اهتمامهم ، اوليا بفن القصة ، شأنهم في ذلك شأن معاصريهم من متمثلي الماركسية ، وقد كشفوا وعيهم لامكانياتها المعرفية والجمالية والتربوية فكتب مطاع صفدي يصفها غير مرة قائلا : « القصة هي فن الانسان المشكل ، في عصر الاشكال والتأزم ، هذا الذي نحياه » (٢) ويقول ايضا هذه الوسيلة الكاملة الحية للتعبير عن الأدب الذي نحتاج اليه اليوم(٣)

لقد تحدث الوجوديون في معالجاتهم النقدية عن الواقعية في الادب ، وعرضوا لمسائل : المضمون والشكل ، وغاية الادب ، والموضوع ، والنمذجة ، والعنصر الذاتي « الشخصي » .

(١) ادريس سهيل ، ١٩٥٣ — افتتاحية العدد ، مجلة الاداب بيروت ، العدد الاول ، ص ١ .

(٢) صفدي مطاع ، ١٩٥٩ — أزمة البطل ا لماصر ، مجلة الاداب بيروت ، العدد ١١ ، ص ١٤ .

(٣) صفدي مطاع ، ١٩٥٤ — التزام الادب الحدسي . مجلة الاداب ، بيروت ، العدد ٦ ص ٥٦ .

ولعله يكون من المفيد ان نقدم لدراستهم بدراسة سريعة لمفهوم سارتر في الأدب بوصفه المصدر الذي استقوا منه مفهومهم الادبي .

ـ موازنة مفهوم سارتر ومفهوم ماركس للادب :

من البديهي ان يرتبط مفهوم سارتر للادب بمبدأيه الفلسفيين اللذين يقيم عليهما فهمه للعالم وان يفسر بهما فعاليات الانسان الابداعية في الفكر والفن والعلم .

فمن منطلق حرية الاختيار والحتمية التاريخية ، يقرر سارتر حرية مطلقة لمنطلق الادب وغايته ، اي نفيا لمذهبيته ، اذ يرى ان فكرة الادب « وعيه ذاته » لا يمكن ان تتجلى بكامل امتلائها وصفائها ، الا في مجتمع لا وجود فيه للطبقات ، او للدكتاتورية او للاستقرار(٤) . ومن هذه الشروط الثلاثة غير المتحققة في مجتمع قائم ينطلق تحديد سارتر الصورة الادب في عناصر : « الموضوع ، المضمون والشكل ، غاية الادب ووظيفته الاجتماعية الخ » .

ـ الموضــوع :

يجعل سارتر موضوع الادب « الروضة » او « الاستعادة » لعالم الاديب وواقعه ، ويعني بذلك إبداعا جديدا للعالم الواقعي من خلال مثال جمالي يقول : « ان الادب العيني سيكون تركيبا للسلبية كقدرة على الانسلاخ عن المعطى وتركيبا للمشروع كتخطيط لنظام مستقبل . إنه سيكون « العيد » ، مرآة اللهيب التي ستحرق كل ما ينعكس عليها وسيكون الكرم ، اي الابتكار الحر ، والهبة » (٥) .

إن هذا الفهم ، لموضوع الادب اي لقضيته الاجتماعية لا يتجاوز مبدأ الواقعية بوصفها طريقة فنية تقتضي عكسا للواقع في تطوره الثوري اي

(٤) انظر سارتر جان بول ، ١٩٦٥ ـ الادب الملتزم ، منشورات دار الاداب ، بيروت ، ص ١٨٢ .

تجسيدا لعمليات زوال القديم ، ونمو الجديد ، فالانتقاد هنا ايضا ينبثق من خلال مثال جمالي اجتماعي محدد ، او إن هذا المثال الجمالي يتجلى من خلال هذا الانتقاد ، وهذا ما يعبر عنه في الواقعية بتلازم عمليتي الهدم والبناء .

وبهذا المعنى كانت الحقيقة الفنية متعدية للقائم « والكائن » من الظواهر والاشياء والشخصيات الإنسانية ، الى ما يمكن ان يكون . **فبهذا تتحقق القوة المعرفية والتربوية والجمالية الفنية ، اي القوة التثويرية في الادب.**

ـ المضمـون والشـكل :

يؤكد سارتر ضرورة وجود الشكل الفني المتميز في العمل الادبي بوصفه ـ اي هذا العنصر ـ مجسدا لخصوصية الادب او العمل الادبي يقول : « هناك طريقة للكتابة . ان المرء لا يصبح كاتبا لاختياره ان يقول أشياء معينة ، بل لأنه اختار ان يقولها باسلوب معين . ويقينـا ، إن الاسلوب يعطي النثر قيمته » (٥) .

وهو يعترف بحرية الكاتب في ابتداع الشكل الفني المتميز والجديد لعمله الادبي ، ويشير الى اولية الموضوع في العمل الادبي فيلح على ضرورة إيجاد شكله الخاص ، وتأثيره في إيجاد هذا الشكل الذي يتمثل بشكل « الاقتراح » لا الإلزام او التحديد للشكل . وهو يؤكد الوحدة العضوية بين الموضوع والشكل فيقول : « ليس ثمة ما يقال مسبقا عن الشكل . ونحن لم نقل شيئا البتة ، فكل يبتكر شكله الخاص ، ومن ثم نحكم عليه . صحيح ان المواضيع **تقترح الاسلوب ، لكنها لا تامر بـه** ، وليس ثمة مواضيع تصطف « قبليا » خارج الفن الادبي . . وبكلمة واحدة إنما القضية هي معرفة ما نريد الكتابة عنه ، عن الفراشات او عن وضع اليهود وعندما نعرف ذلك ، يبقى علينا ان نقرر كيف سنكتبه . وغالبا ما يكون هذان

(٥) سارتر جان بول ، الادب الملتزم ، ص ١٨٢ .
(٦) المصدر نفسـه ، ص ٦٥ .

الاختياران اختيارا واحدا ، لكن الثاني ، عند الكتاب المجيدين لا يسبق الاول » (٧) .

وتتبدى موضوعة الالتزام في الادب لدى سارتر بوصفها واحدة من ضرورات ابتداع الشكل الفني في العمل الادبي بقول « اننا اذا ما اعتبرنا المواضيع مشكلات مفتوحة دوما ، نداءات ، انتظارات ، فهمنا أن الفن لا يخسر شيئا بالالتزام . وبالعكس .. فان المقتضيات المتجددة دوما لما هو اجتماعي او للميتافيزيقيا ، تلزم الفنان بأن يجد لغة جديدة وتكنيكا جديدا »(٨) .

والشرط الوحيد الذي يضعه سارتر حول طبيعة وجود الشكل في العمل الفني ، هو ان لا يكون مرئيا . فالهدف الاول او الرسالة التي يعترف بها سارتر للكتاب الاحياء . ان « يقصروا كتاباتهم بارادتهم على التعبير غير الارادي عن أرواحهم » ذلك « ان اللذة الجمالية في النثر تكون خالصة حين تأتي اضافية »(٩) .

كذلك يتقرر في المنهجية الفنية الواقعية ان « الصنعة » في الفن الحقيقي تكون غير مرئية(١٠) .

ويؤكد ماركس السمة الجمالية الفنية في الاعمال الابداعية ، فيقرن بين عمل الفنان بوصفة حاضنا « لجماع التكشفات الانسانية للحياة » اي المعبر عن المعرفة الانسانية التاريخية للحياة ، وبين فردية النتاجه الابداعي وتفرده ، الذي يعكس جهده الشخصي المبدع .

وهو ينفي وجود قواعد جمالية ملزمة للفنان ، ويحذر مما يناقض حرية الخلق « الرؤية الفردية والاحساس الفردي للفنان » اي ما يكون

(٧) سارتر جان بول ، الادب الملتزم ، ص ٦٦ .
(٨) المصـدر نفسـه ، ص ٦٧ .
(٩) المصـدر نفسـه ، ص ٦٦ .
(١٠) انظر : جماعة من الاساتذة السوفيات، اسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، ٢ : ٦١ .

الطابع الجمالي للادب . ففي حديثه عن الصحافة ينبه الى ان الحرية الاولى للصحافة هي الا تكون صناعة ، وان الموقف الصحيح هو ان يعدها الكاتب غاية بذاتها لا وسيلة مادية . لقد صاغ جان فريفيل فهم ماركس فقال : « العمل الادبي المخطط بشكل سريع لا يفسر شيئا ، ولا يحدث اية هزة عاطفية ، حتى لو تضمن افكارا سياسية صائبة ، فتخطيط العمل الفني بشكل سريع ارتجالي يكشف عن ضعف ايديولوجي وفني ، ويدل على ان هذا النوع من الادب هو ادب خاضع لاوامر المذهب، لان العمل الفني لا ينبع من اوامر عليا صادرة الى الاديب ، ولكنه يولد من ذهن الكاتب والفنان ، وهو لا يطيع فيه الا دافعا داخليا ، ولا يخضع لنماذج مفروضة ، ولا يزدهر الا في دفء الحرية الخالقة »(١١) .

ـ غاية الادب ووظيفته الاجتماعية :

من الاساس المادي للادب ، اي بوصفه شكلا من اشكال الوعي الاجتماعي « انعكاسا للواقع المادي » تنبثق لدى سارتر ضرورة قيام الادب بوظيفة اجتماعية اذ يقول : « ان حرية القول الشكلية وحرية العمل المادية متكاملتان ، وان على المرء ان يستخدم احداهما للمطالبة بالاخرى »(١٢) .

ومن ذلك ايضا يستنتج سارتر استحالة ان يتم فصل الفكر عن الكلمات، ان « تخون » الكلمات الفكر ، اي حتمية الالتزام في الادب والبلاغة ، بوصفهما واسطتي الاتصال بالبشر الآخرين(١٣) .

ان ماركس يصوغ فهما اكثر تبلورا لهذه المسألة ، فهو يبدأ بتحديد جوهر اللغة ، بوصفها شكلا من اشكال ظهور المادة ، ويجد في هذا الجوهر

---

(١١) فريفيل جان ، الادب والفن في الاشتراكية ـ كارل ماركس ، ص ١٠٣ ـ ١٠٤ .

(١٢) سارتر جان بول ، الادب الملتزم ، ص ١٨٤ .

(١٣) انظر المصدر نفسه ، ص ٢٨ .

المادي ما يحدد طابعها الاجتماعي وضرورتها فيقول : « اللغة قديمة قدم الوعي ، واللغة توجد بوصفها الوعي العملي الذي بـه نتواصل مع الآخرين ، فهي توجد لذاتي وللآخرين ، ولكن الحاجة هي التي توجدها ؛ فهي كالوعي في ذلك ، وكلاهما يوجدان لحاجتي اليهما للاتصال بالآخرين »(١٤) .

كذلك ، فان ماركس وانجلز قد قوما ماديا وجدليا مسألة الوعي الجمالي الانساني فربطا الفن بالعمل ، اذ رأيا في الجمالي شكلا من أشكال العلاقة الحسية العملية للانسان بالواقع ، وأكدا أن الابداع وفق قوانين الجمال يقوم على أساس النشاط العملي وأنه متمم له بوصفه وسيلة لتملك العالم (ادراكه والتأثير فيه) دون أن يعنيا بذلك أن العمل الفني نتيجة آلية « ميكانيكية » بسيطة للنشاط الانساني المادي العملي . فللابداع والادراك الجماليين خصوصيتهما واستقلالهما النسبي فيما يتصل بقوانين تطورهما وفعاليتهما بالقياس مع غيرهما من مجالات النشاط الاجتماعي للانسان(١٥) .

ويطالب سارتر الكاتب بأن يعي الوظيفة الاجتماعية للأدب بوصف ذلك ضرورة تفرضها الانسانية الفردية والجماعية للكاتب ، واحترافه الكتابة ، فصفة الكاتب ، هي التي تضطره لأن يجسد في كتابته وعي الآخرين له ـ أي بوصفه كاتبا ملتزما بوظيفة اجتماعية معينة ـ وتفرض أن يكون جمهور مجتمعه هو معطيات الواقع الذي يمكن أن يبنى العمل بدءا منها ، واليها توجه غايته . يقول : « فمما لا ريب فيـه أن الأثر المكتوب واقعة اجتماعية ولا بد أن يكون الكاتب مقتنعا به عميق اقتناع حتى قبل أن يتناول القلم . ان عليـه ، بالفعل ، أن يشعر بمدى مسؤوليته . وهو مسؤول عن كل شيء »(١٦) .

---

(١٤) فريفيل جان ، الادب والفن في الاشتراكية ـ كارل ماركس ، ص ١٢٥ .
(١٥) انظر : جماعة من الاساتذة السوفيات ، ١٩٧٨ ـ اسس علم الجمال الماركسي اللينيني . ترجمة المرعي فؤاد ، دار الفارابي ، بيروت ، ١ : ١٩٧ ـ ١٩٨ .
(١٦) سارتر جان بول ، الادب الملتزم ، ص ١٤٤ .

اما مهمة الكاتب كما يحددها سارتر فهي تملك العالم يقول : « ان الكاتب يختار ان ينادي حرية البشر الآخرين كي يعيدوا ملكية كلية الكينونة الى الانسان ، ويعيدوا انغلاق الانسانية على العالم ، عن طريق مقتضيات متطلباتهم المتبادلة »(١٧) وان « غايته هي مناداة حرية البشر ليحققوا ملكوت الحرية الانسانية ويحافظوا عليه »(١٨) اي انه وسيلة تحرير للكاتب والقارىء في آن واحد بتملكهما للعالم « يعني ان نتوجه الى وعي الآخرين كي نجعلهم يتعرفوننا اساسيين تجاه كلية الكينونة . يعني أن نريد ان نعيش هذه الاساسية من خلال اشخاص وسطاء . لكن لما كان العالم الواقعي ، من جهة اخرى ، لا يتكشف الا بالعمل ، ولما كنا لا نستطيع ان نحس بانفسنا فيه الا بتجاوزه بهدف تغييره لذلك فان عالم الروائي سيفتقر الى الكثافة اذا لم تكشفه في حركة بهدف تجاوزه »(١٩) وان واحدة من وظائف الفن هي انه يقدم انفعالا أي متعة جمالية يسميها سارتر « فرحا جماليا »(٢٠) بعد ظهوره اشارة الى تمام العمل الفني وكماله .

تتاكد افكار سارتر في مفهوم ماركس اذ يعد هذا الجمال واحدة من الصيغ الممكنة لتملك العالم « معرفته وتغييره وفق حاجات الانسان وغاياته » . ويؤكد أن الفنان متحد بما يبدعه ، ولذلك كان الخلق الفني خلاصا للفنان وكمالا له ومظهرا لاتحاده الجدلي بالطبيعة اي بتعبير محدد مجالا ومظهرا لحريته ، ذلك ان الفنان يهب وجوده لعقيدة الجمال ، ويوقفه على ملاحقة مثله العليا ، ويعمل على تحرير الناس فكريا ، ويهتم بتطوير شخصيته ، ويخضع لعاطفته ، ويحرر نفسه من سلطان المال ، ويترفع عن المصلحة ، وبذا يكون الادب اداة تحرير له وللقارىء(٢١) .

---

(١٧) سارتر جان بول ، الادب الملتزم ، ص ٩٧ .

(١٨) المصدر نفسه ، ص ١٨٤ .

(١٩) المصدر نفسه ، ص ٩٩ .

(٢٠) انظر : المصدر نفسه ، ص ١٨٤ .

(٢١) انظر : فريفيل جان ، الادب والفن في الاشتراكية ، كارل ماركس ، ص ٥٠ ــ ٥٢ .

كذلك رأى ماركس في الفن خالقا للفرح فقال : « الفن هو الفرح الاسمى الذي يمكن أن يمنحه الانسان لنفسه »(٢٢) . لكن ثمة تباينا جذريا بين مفهوم التغيير لدى ماركس ومفهوم التغيير لدى سارتر . ان اختلافهما يكمن في تباين الوسائط والغايات في هذا التغيير .

فسارتر اذ يؤكد أن الادب او الخلق الفني « موجه » ويقول : « ان تكتب ، فهذا يعني أن توجه نداء الى القارىء كي ينقل الى حالة الوجود الموضوعي الكشف الذي شرعت به بواسطة اللغة »(٢٣) يعد الخلق الفني « العمل الادبي » : « بداية وغاية » مطلقتين في الوقت نفسه . ويجعل المهمة الوحيدة لكل عمل ادبي هي ان يكون غاية مقترحة على حرية القارىء وابداعه ، اي نداء حرا لا وسيلة لخدمة غاية معينة كالاداة(٢٤) بتعبير آخر ان العمل الادبي في بدايته وغايته وكذلك القارىء، غير مشروطين بطبقة او سلطة زمنية او عقيدة من العقائد .

ان اليأس والتشاؤم والفوضى اي تعطيل قوى الانسان والحكم بعجزه هي النتائج الوحيدة لهذا الفهم ، وهذا ما يطبعه بسمة غير انسانية بالقياس الى الفهم المادي الجدلي والمادي التاريخي الذي يرسخ مبدا المعرفة العميقة بالقوانين الحقيقية التي يقوم عليها الواقع ، من خلال مطالبته بدراسة الواقع في تطوره الثوري على اسس جديدة . العلاقة بين المثال الجمالي الاجتماعي والواقع ، فيقدم بذلك منطلقات عميقة لتغيير العالم وتحسينه ، هي ما يكسب الواقعية الاشتراكية سمة تفاؤلها التاريخي وثقتها بالقوى المبدعة في الانسان ، وقيمتها في نضاله الى انجع السبل لتحقيق انسانيته الصحيحة .

---

(٢٢) ريشار اندريه ، النقد الفني ، ص ٧٠ .
(٢٣) سارتر جان بول ، الادب الملتزم ، ص ٨٧ .
(٢٤) انظر : المصدر نفسه ، ص ٨٨ – ٨٩ .

— مفهوم النقاد الوجوديين العرب للادب :

« المقولات النقدية »

ان انطلاق سارتر من بعض مقولات المنهجية الفنية الواقعية يجعل افكاره حول الظاهرة الابداعية فهما خاصا للجمالية الماركسية ، ومن هنا كانت العودة الى مفهوم الادب لدى النقاد العرب الوجوديين « في الخمسينات ، ضرورة يقتضيها السعي لاستكناه المقولة الواقعية في الحركة الادبية — الفكرية الادبية العربية في تلك الآونة .

فقد كان ثمة فاعلية لهؤلاء على صعيد النقد يمكن أن نستشفها من خلال هذه المقاربة النقدية المعمقة الى حد ما لمعالجتهم مسائل « المضمون والشكل ، والموضوع ، والنمذجة ، والعنصر الذاتي » الشخصي » الخ .

المضمون والشكل :

تغدو المطالبة بالشكل الفني الجديد المتميز في الادب الذي يدعو اليه الوجوديون العرب ضرورة ينطوي عليها مبدؤها الثوري الذي يعني « ثورة دائمة في الذات وفي الخارج » فالكاتب الحر كما يرى مطاع صفدي متمرد على مستعملات التداول « كل الاشكال ليست لنا ، كل المضامين ليست لنا . يجب أن تعود ترابا ، سديما ، خاما . ومن هناك نبدأ بالبناء الاصيل »(٢٥) .

والناحية الموضوعية التي يمثلها الشكل الفني « الاداة والاسلوب » اي كونه واحدا من العناصر الاساسية في الادب الواقعي « الذات ، العالم الخارجي ، الاداة المستعملة » هي التي تحدد ضرورته والحاح الناقد خالد القشطيني على ضرورة الحفاظ على وجود متوازن لهذه العناصر

(٢٥) صفدي مطاع ، ١٩٥٦ — الاديب بين الحرية والالتصاق . مجلة الآداب بيروت ، العدد التاسع ، ص ٧٩ .

في الادب الواقعي ورفض ما يؤدي اليه تغليب واحد منها من اتجاهات ضارة « المثالية » الغيبية ، « والطبيعية » ، والشكلية » .

ان ما نلمسه لدى هذا الناقد من تركيز على الوسيلة يشف عن عزل للأساليب والادوات ، من اي خطأ او لزوم ما ينبغي الا نلتزم به ، لكنه لا يتعارض مع تأكيده للعلاقة التفاعلية الجدلية « بينها وبين المجتمع ، ذلك اننا نجد الناقد يعنى بأن يتقن الكتاب القوانين الخاصة في الاشكال والوسائل الفنية المختلفة ، ويوجه في الوقت نفسه الى امرين محددين هما : تقرير ضرورة ابتداع الكاتب لاشكال ووسائل فنية جديدة ومتميزة، والالتزام بقوانينها الخاصة فيما يتعلق بموضوعة الالتزام الادبي ، التي ينبغي أن تقوم في الادب على دواع واسس لا تقتصر على الحاجة الاجتماعية ، بل قبل كل شيء لحاجة فنية نظرية وعملية ، لان الالتزام يتوقف الى حد ما على الوسيلة المستعملة ، ولكن بصورة يفسح فيها المجال بصورة دائمة لابداع الفنان اي تجاوز حدودها تلك . ولان الاسلوب نفسه تأثيراً قد يكون ابلغ على المجتمع(٢٦) ، وذلك يعني رفضا لسيطرة اي من المقولة الفكرية « موضوعة الالتزام » او الوسيلة على الاخرى بشكل يخل بالتوازن الذي ينبغي الحفاظ عليه في العمل الادبي يقول الناقد : « ننصح فنانينا بتركيز جهودهم على ناحية واحدة وان ينظروا الى وسيلتهم ومادتهم على انها العالم كله .. على الا ينسوا انهم ابناء هذا العالم »(٢٧) . ويقول مؤكداً القوة التأثيرية للاساس الموضوعي « العنصر الفني للأدب » : « ان ما نستطيع ان نطالب به [الادباء] هو ان يسخروا ادواته ضمن امكانياتها لتوليد اسلوب هو بذاته حجر سيقدح لتبديد ظلمات حياتنا »(٢٨) .

---

(٢٦) انظر : القشطيني خالد ، ١٩٥٧ ـ خواطر حول المسرح والادب : في الاداة والاسلوب. مجلة الآداب بيروت ، العدد السابع ، ص ٢٧ .

(٢٧) المصدر نفسه ، ص ٢٩ .

(٢٨) القشطيني خالد ، ١٩٥٧ ـ خواطر حول المسرح والادب : في الاداة والاسلوب . مجلة الآداب بيروت ، العدد السابع ، ص ٣٠ ـ ٦٦ .

كذلك يجري تأكيد محيي الـدين صبحي لضرورة وجود الاشكال الفنية الجيدة في الادب ، وتركيزه على عنصر الجمالية الفنية بوصفه باعثا للحضارة والوجود العربي(٢٩) .

لعل فكرة افلاطون التي يذكرها الناقد خالد القشطيني حول دور تطور الاساليب الموسيقية في تطوير الاحوال الاجتماعية ، تأكيد واضح للطابع المادي ــ العملي للأدب بوصفة تمثلا فنيا ــ عمليا للعالم (ماركس) كذلك فان في الواقعية ما يؤكد فهم هذا الناقد لقيمة الاسلوب ، فهي اذ تجعل من تنوع الواقع الفعلي ، والتنوع في ممارسة الكاتب وتجربته اساسا لتنوع الفن . تكشف مفهومها للأسلوب ، وتقويمها له ، بوصفه اداة التعبير اي التنظيم الداخلي الخاص بكل نوع من الفنون عن حقيقة الحياة ووسيلة لاقناع القراء واجتذابهم . ان ذلك هو ما يقرر اهمية فهم الكاتب الواقعي لاداته واساسية توجيه فكره نحوها يقول بيلينسكي حول هذه الفكرة : « في الفن ، يجب ان نسيطر على اسلوب الاداء اذا ما اردنا ان نمتلكه »(٣٠) .

الا ان ذلك لا ينفي ان القيمة الجمالية للمؤلف هي رهن بعنصريه المضمون والشكل متحدين عضويا ، لا بواحد منهما ، اي ان الواقعية ترهن قيمة الحقيقة الفنية في الادب بالمضمون الذي تشـكل الحقيقة الحياتية أساسه وجوهره .

وفي حدود هذا الفهم تلتقي المنهجية الفنية الواقعية في تقويمهـا لمسألة الاسلوب برؤية افلاطون التي ذكرها الناقد القشطيني ، وتستوعب دعوته الادباء الى تركيز اهتمامهم على ادواتهم ووسـائلهم .

(٢٩) انظر : صبحي محيي الدين ، ١٩٥٧ ــ الوضع الادبي في سوريـة : مظلمون .. ومزيفون . مجلة الاداب بيروت ، العدد الثاني عشر ، ص ١٤ ــ ١٥ .
(٣٠) فوريبللي بنجامين ، ١٩٦٤ ــ علم الادب السوفياتي . دار الصحافة ، دمشـق ، ص ٢١٠ .

كذلك فان تجسيد تحيز الادب في الواقعية ، أمر مشترك بين المضمون والشكل فالصورة الفنية هي شكل ادراك الحياة ، وهذا يعني أن التحيز لا يتوقف على الاشكال والوسيلة الفنية فحسب كما يقول القشطيني ، بل على المحتوى ايضا ، الذي يشكل اصطفاء الموضوع « القضية الاجتماعية » واحدا من عناصره الرئيسة .

اما قيمة العمل فمرهونة حقا بالشكل والوسيلة الفنية ان كانتا تعنيان طبيعة المعالجة فحسب ، يقول دوبروليوبوف : « الادب يشكل قوة مساعدة تتركز اهميتها على الدعاية ، اما قيمتها فتتحدد تبعاللطريقة التي تتم بها هذه الدعاية »(٣١) .

ويثير الانتباه هنا قول محيي الدين صبحي ان الواقعية الاشتراكية تخضع الخلق الفني [ويعني به المضمون والشكل] للنظرية(٣٢) . ذلك أن حكم الناقد لا ينطبق الا على الممارسة الفنية التي جسدها كتاب القصة في الخمسينات . فلا يصح انتقاد المنهجية الفنية الواقعية لهذا ، وقد علمنا تشديد ماركس وانجلز على العنصر الفني ، وتنبيهها الى مخاطر التبسيط والتصلب العقائدي والمذهبي « الدوغمائية » في الممارسة النقدية والفنية واشارتهما الى ما يتكشف عنه هذان من عجز الناقد والفنان في دراسة الادب والفن ، وفي الخلق الفني ، امام تعقيد الواقع وثراء الحياة وتنوعها (٣٣) .

وخلل نقده لبعض القصص القصيرة التي دابت مجلة الاداب على نشرها يعرض الناقد صدقي اسماعيل لبعض جوانب مسالة التصوير الفني الواقعي اي : الصورة الفنية ــ الشكل الحيـاتي » .

---

(٣١) لافريتسكي ا ، في سبيل الواقعية ، ص ٤٦٢ .

(٣٢) انظر : صبحي محيي الدين ، الوضع الادبي في سورية ا مخلصون .. ومزيفون .. مجلة الاداب بيروت ، العدد ١٢ ، ص ١٤ ــ ١٥ .

(٣٣) افريفيل جان ، الادب والفن في الاشتراكية ، كارل ماركس ، ص ١٠٢ .

فصدقي اسماعيل اذ يؤكد ضرورة ابتداع كاتب القصة لاسلوب متميز يعبر عن شخصيته «ويكسب القصة طابعا جديدا واسلوبا خاصا يعبر عن التجربة الفنية ، واذ يجعل التشكيل الفني او ما يسميه«السرد الجديد » واحدا من بواعث كتابتها ، وما يحدد قيمة الموهبة الفنية التي يسيدها الناقد الى مقدار ما تتعدد فيها سبل الاداء وتتصف بالغنى والخصب فانه يشير الى أسلوب التصوير الفني الواقعي بشكل محدد ؛ فذلك ما يمكن ان نستشفه من قوله ان القصة لا تتحدد بشكل محدد او اسلوب معين وانها كالحياة في ثراء سبلها وتنوع اساليبها ، التي تظهر فيها(٢٤) .

وجلي لدى الناقد ان استخدام الصورة الفنية في كتابة القصة القصيرة هو ضرورة تستدعيها طبيعة موضوعها الذي يتمحور حول الانسان ، يقول : « القصة تجربة انسانية حية ، ولذلك فانها تحمل طابع الحياة وحرارتها »(٢٥) .

والناقد يكشف وعيه للامكانيات المرئية والجمالية الفنية والتأثيرية التي ينطوي عليها اسلوب التصوير الفني الواقعي اذ ينتقد قصة محمد ابو المعاطي ابو النجا « تجربة مع الموت » ، فيقول : « غير ان القصة.. لم تكن ، كما اراد الكاتب ، تجربة مع الموت ، بل مجموعة من الافكار والمشاعر حول التبدل الذي يطرأ على الانسان امام مثل هذه التجربة . وقد ألح الكاتب نفسه على ذلك ، بعشرات الجمل التي نثرها في هذه القصة القصيرة ، (..) وكان من الافضل ان يلجأ الكاتب مباشرة الى تصوير هذا التحول لانه وحده يمثل التجربة (..) كم يحسن صنعا اذا استطاع ان يبعد الطابع الفكري عن قصصه ، (...) ، فالمواقف الانسانية والاعمال والاشياء تتكلم عن تجربة الفنان الحسية بلغة ابلغ واقوى من جميع النظريات والافكار(٢٦) .

(٢٤و٢٥) اسماعيل صدقي ، ١٩٥٧ ـ صفحة قرات العدد الماضي من الاداب : نقد القصص مجلة الاداب بيروت ، العدد الثاني عشر ، ص ٨١ ـ ٨٢ .

(٢٦) اسماعيل صدقي ، صفحة قرات العدد الماضي من الاداب : نقد « القصص » مجلة الاداب بيروت ، المصدر السابق ، ص ٨٣ .

ويعود الناقد الى هذه الفكرة في نقده لقصة علي بدور « اربعة من الريف » اذ ينتقد اشارة القاص الى هدف قصته لما تعكسه هذه الاشارة من قصور استيعاب القاص للامكانيات المعرفية والتأثيرية في اسلوب الصورة الفنية ، اذ يقول الناقد « ان عرض الحياة كما هو في فن القصة ابلغ تعبيرا واعمق اثرا من كل تعليق »(٢٧) .

وهي الفكرة نفسها التي ينطوي عليها نقد صدقي اسماعيل لقصة جان الكسان « ايام ويموت الرجل » يقول « في القصة الكثير مما يفقدها قيمتها الفنية وتسود القصة نزعة الى الحكم على الاشخاص والحوادث والاعمال . وذلك مما يجعل القصة في النهاية اشبه بالموعظة ... لتصور الحياة في حرارتها وحركتها العفوية دون ان نوشيها بالتصورات والافكار » (٢٨) .

تتأكد في المنهجية الفنية الواقعية صحة فهم الناقد ففيها يتقرر ان الانسان هو الموضوع الاساسي في الادب والفن « اعماله وافكاره ومشاعره » ونضاله وعلاقته بما حوله ، كما تتقرر ضرورة استخدام الفنان فيتصويره اسلوب الشكل الحياتي « الصورة الفنية » فبهذه تتجسد الوحدة العضوية « الفكرية ـ الفنية » بين المحتوى والشكل ، بوصفها الوسيلة التعبيرية التي تجعل الفن فنا ، وتمكن من تصوير الموضوع « الصور الحية في الواقع الاجتماعي » تصويرا حيا تجسيدا حياتيا .

كذلك يتقرر في المنهجية الفنية الواقعية ان شكل التصوير الفني الواقعي للواقع « الصورة الفنية » هو نتاج الدراسة الفنية للظواهر والاشياء « الاشكال الفعلية في الواقع الحي » وان هذه تتطلب عملا معرفيا وتخييليا قويين ، وان ذلك مرتبط ومحدد بخصائص وعي الكاتب للواقع

٢٧ ـ اسماعيل صدقي ، ١٩٥٩ ـ صفحة قرات العدد الماضي من الاداب : نقد(القصص) مجلة الاداب بيروت ، العدد واحد ، ص ١٠٣ .

(٢٨) المصدر نفسه ، ص ١٠٤ .

بوصلته الجمالية به . وأن الصورة الفنية ، بما تتميز به من حسية وغنى في الصفات والخصائص الفردية ومن خلال تجسيدها للعام النموذجي في الخاص المتفرد (الفرد) ، تنطوي على امكانيات معرفية وتأثيرية ، يتقرر بموجبها ان الافكار لا تتبدى في العمل الادبي الا من خلال الصور الفنية المتفاعلة فيه ، اي انه من خلال التصوير الفني « الشكل الحياتي » ـ الذي ذكرنا انه يعني الوحدة العضوية « الفكرية ـ الفنية » بين محتوى العمل الفني وشكله ـ يبرز جديد العمل الادبي في الافكار والعواطف والمشاعر . يقول خريشينكو حول هذه الفكرة : « الابداع الواقعي الحقيقي ليس على الاطلاق مجرد استعراض لهذه أو تلك من الافكار ، حتى الجيد منها . ان الصور الساطعة المهمة ليست بأية حال تجسيدا المقولة متكونة مسبقا ، كما ان العمل الادبي ليس جملة افكار نهائية حين تصبح الصورة مجرد تجسيد للفكرة فانها تتجرد من غنى المضمون الحياتي من الملموسية الحية ومن القدرة البلاغية ، اي من تلك الاشياء التي تشكل الخصوصية الثابتة والاكيدة للتعميمات الفنية الواقعية ، حين يصبح العمل الادبي جملة افكار مجسدة ، أو منظومة معقدة من الافكار المجسدة ، فانه يفقد اهميته الاجتماعية ـ المعرفية والفنية الجمالية »(٣٩) .

ـ قضية النمذجة :

يقول مطاع صفدي واصفا الادب الالتزامي : « انه ادب النموذج(٤٠) ». كذلك ترى الجمالية الماركسية في النمذجة القانون الاساسي للابداع فالفن هو اعادة خلق للواقع « عكس فني له » من مواقع المثل الاعلى الجمالي والحياتي للاديب ، اي ان القوة المعرفية والجمالية الفنية والتأثيرية للادب مرتبطة بالصورة الفنية التجسيد النموذجي الذي يقوم

(٣٩) خريشينكو ، ذات الكاتب الابداعية وتطور الادب ، ص ٢٤ .

(٤٠) صفدي مطاع ، ١٩٥٤ ـ الالتزام الادب الحدسي ، مجلة الاداب بيروت ، العدد السادس ص ٥٥ .

على اختيار الفنان للمادة الحياتية وإبرازه وتعميمه لما هو رئيسي وجوهري فيها ، من خلال الصورة الفنية المفردة ، اي من خلال النمذجة . يقول بيلينسكي : « عندما لا تشتمل الرواية او القصة على ما هو نموذجي ، فلن يجد القارىء فيها اي شيء طبيعي ، مهما كان الوصف صادقا ودقيقا وطبيعيا على الرغم من كل ما يمكن أن يبذله الكاتب في اخذه لما يقصه فيهما من الطبيعة مباشرة »(٤١) .

ويشير مطاع صفدي الى « الفردية » بوصفها واحدة من مقتضيات نمذجة الشخصية الادبية والتي تتحدد بها قيمتها وتأثيرها بوصفها نموذجا ، « فالادب الملتزم » يتعرض « للنموذج الذي لم يعده احد » ، حتى هو ، فهو اي النموذج « نموذج ذاته » أي ليس « عينة من جنس او نوع » او « تكرار للشخصيات » ، « وانما هو نموذج من حيث انه قادر برغم فرديته العنيفة ، على مخاطبة الآخرين انما يصل اليهم عن طريق طبيعته النموذجية هذه ، التي تكافىء طبيعتهم وتشبهها ، والتي مع ذلك تختلف فردياتها الى أقصى حد »(٤٢) .

لعل في المنهجية الفنية الواقعية اصدق تفسير لفهم الناقد ، فهي اذ تلاحظ في كل ظواهر الواقع الحياتي « بما في ذلك الانسان » اقتران الخصائص الذاتية المفردة بسمات عامة توحدها في مجموعات متفاوتة في اتساعها تخلص من ذلك الى تأكيد ما يتاح من الامكانيات « للنمذجة » المفردة « صورة انسان واحد » ملامح وسمات مشتركة بين الناس اكثرهم او جميعهم .

والفردية المتميزة « الشخصية الانسانية الفردة المحددة » بكل سماتها وثرائها الحي « كمالها الحياتي » هي الشرط الذي تضعه الواقعية لبلوغ النموذجي القيم بصورة شاملة في الصور الادبية ، اما

(٤١) لافريتسكي م ، في سبيل الواقعية ، ص ١٠٦ .

(٤٢) صفدي مطاع ، التزام الأدب الحدسي . مجلة الآداب بيروت ، العدد ٦ ، ص ٥٥ .

صورة تجلي « الفردية » في الشخصية الادبية فتتحد في الواقعية بكشف الفنان عن الصفة القائدة فيها ، لانها تضفي على جميع الصفات الاخرى في الشخصية طابع الحياة وتكسبها معناها الاجتماعي الذي يكشف عنه الفنان بتنسيبها الى قوانين الحياة الاجتماعية التي حددت تكونها ، فبذا هو يجلو – اي الفنان الذي يصورها – من خلال تلك الشخصية القيمة الشاملة التي تجعلها شخصية نموذجية .

من هنا فان الشخصية الادبية في التصوير الفني الواقعي هي معادل تعبيري لشخصيات واقعية ، لكن المعادل التعبيري ليس هو هذه الشخصيات الواقعية نفسها ، أو ما يعبر عنه الوجودي صفدي بـ « عنة من جنس أو نوع » أو « تكرار للشخصيات » ، والا كان معادلا تعبيريا خاليا من الحياة اي من قيمته المعرفية والتأثيرية . كتب بيلينسكي يوضح عناصر مفهوم النموذج بوصفه وحدة بين العام والخاص فقال : « بالنسبة للشاعر لا توجد ظواهر عرضية مجزاة ، بل مثل عليا » « مبادىء » أو « نماذج متصلة بظواهر الواقع اتصال الاجناس بالانواع ، نماذج تكشف في ذاتها ، رغم فرديتها ، كل الملامح الاساسية العامة لسلسلة كاملة من الظواهر المتجانسة ذات الاصل الواحد وتعبر عن فكرة معروفة . ولهذا السبب تعتبر كل شخصية في العمل الفني ممثلة لما لا يحصى من الوجوه ذات الجنس الواحد(٤٣) .

ويلح بعض النقاد الوجوديين على واقعية النموذج الادبي ، وربما كان مفهوم « الواقعية » هنا ليس واحدا لدى النقاد بأسرهم .

اذ يطالب بعضهم بـ « واقعية البطل كانسان موجود حقا يحمل قيمته الموضوعية المستقلة بشكل سابق على الابراز الفني »(٤٤) .

---

(٤٣) بيتروف س ، الواقعية النقدية ، ص ٢٣٣ .

(٤٤) صفدي مطاع ، ١٩٥٩ – ازمة البطل المعاصر . مجلة الآداب بيروت ، العدد الحادي عشر ، ص ١٤ .

وتتحدد مهمة الكاتب في هذه الحال في ان يكتشف هذه الشخصية الانسانية الحقيقية ويبرزها فنيا « لا يزال (الادب الالتزامي) يستمر في مرحلة سلبية نضالية الفوز بالانسان الحقيقي الذي لن يصنعه هو وفقا لمبادىء ونماذج خارجة ، بل سيجده مطمورا تحت آكام الاوهام الاعتبارية والقيمية الموضوعية »(٤٥) .

في حين يطالب صدقي اسماعيل بتصوير فني النموذج دون ان يعرض لمسألة وجوده الحقيقي ، فيقول في نقده لقصة جان الكسان « ايام ويموت الرجل » : « في القصة الكثير مما يفقدها قيمتها الفنية فالبطلة تمثل نموذجا يعيش في الذهن اكثر مما يعيش في الحياة ، ويخيل الى القارىء انها هيكل يحركه الكاتب لكي يعبر عن فكرة معينة أو شعور معين ، وقد كان من الافضل ان يكون هذا النموذج أكثر واقعية وعفوية »(٤٦) .

اما في المنهجية الفنية الواقعية فان الفن هو انعكاس للواقع الموضوعي « الظواهر والشخوص » ، ويعني الانعكاس هنا ادراكا فنيا للواقع أي نمذجته ، وتقتضي تلك قياس صحة تصورات الكاتب بالممارسة الاجتماعية وهذا يعني أن الواقعية بوصفها تجسيدا فنيا لجوهر الحياة بأشكال الحياة الواقعية ، تفترض ان تكون النماذج شخوصا حقيقية اذ تبرهن بذلك أهميتها الاجتماعية ـ المعرفية والفنية الجمالية اي بوصفها تعميما ونمذجة فنية واقعية يقول تورغينيف : « يجب ان اعترف بأنني لم أحاول ابدا « خلق شخصية » دون ان يكون لدي ، ليس فكرة ، بل شخص حي ينطبق عليه وتمتزج به العناصر المناسبة »(٤٧) .

---

(٤٥) صفدي مطاع ، التزام الادب العدمي . مجلة الآداب بيروت ، العدد ٦ ، ص ٥٤ .
(٤٦) اسماعيل صدقي ، صفحة قرات العدد الماضي من الاداب : نقد « القصص » ، العدد ١ ، ص ١٠٤ .
(٤٧) خريشينكو ، ذات الكاتب الابداعية وتطور الاداب ، ص ٣١ .

لكن الواقعية تنفي نفيا قاطعا التطابق التام مع الموصوف في العمل الادبي ، او المعارضة بين التطابق التام هذا مع الشخصية الحقيقية وبين الخلق الابداعي لها . كما ان في المنهجية الفنية الواقعية تأكيدا لما تتيحه المعالجة بـ « الصورة الفنية ـ الشكل الحياتي من امكانيات لتوسيع مفهومها حول ضرورة تصوير اشخاص حقيقين اذ تؤكد ان الامر الجوهري في الفن هو ان يقتنعنا الفنان بقوة وسائله الفنية بوجود ـ أو بامكانية وجود ـ مثل هذه النماذج في الواقع الذي نتحرك فيه » .

ويمكن الاستناد هنا الى كلاسيكي الواقعية بلزاك الذي ثمن ما يؤديه في هذا المجال ما سماه انجلز في معرض تعريفه للواقعية مبدأ « الامانة للتفاصيل الفنية » اي رسم الشخصيات والتحليل النفسي ، وتصوير المحيط الخارجي الخ . فقال : « اذا كانت الشخصية متخيلة يكمن فن الروائي في صدق وصحة كل التفاصيل »(٤٨) .

ويطالب الناقد الوجودي بتصوير الشخصية الادبية « كشفها » في علاقاتها بالمحيط الخارجي ، اذ يقول : « هذا الكشف يتعرض لحوادث الشخصية المحكية ادبا ، والتي امكن ضبطها ماديا في علاقاتها المختلفة مع اشخاص العالم الخارجي واشيائه » (٤٩) .

ويفهم من ذلك انه يطالب بواحد من مقتضيات موضوعية التصوير الشرط الضروري للواقعية في الفن ونعني تحديدا مبدأ الحتمية الاجتماعية ـ التاريخية في تصوير النموذج الادبي ، فالناقد الوجودي يؤكد الاتصال الحي والدائم « الوحدة » بين الانسان ومحيطه ، فهذا الانسان هو « وحدة كلية مترابطة مع الظروف المحيطة ، ضمن تجربة حية واحدة اذ تعني الظروف المحيطة هنا بشكل محدد الشروط الحتمية التي تحدد قواه وتقسره على الاستسلام لها »(٥٠) .

---

(٤٨) بيتروف س ، الواقعية النقدية ، ص ٣٢٠ .

(٤٩) صفدي مطاع ، التزام الادب الحدسي . مجلة الاداب بيروت ، العدد ٦ ، ص ٥٥ .

(٥٠) صفدي مطاع ، ازمة البطل المعاصر ـ مجلة الاداب بيروت ، العدد ١١ ، ص ١٢ ـ ١٤ .

نجد اساسا لفهم الناقد الوجودي في المنهجية الفنية الواقعية التي تقوم ايضا على مبدأ نمذجة الشخصيات ونمذجة الظروف التي تحيط بها وتضطرها للفعل . لقد اكد انجلز ان الظـروف تصنع شخصية الانسـان وهكذا فهم المعنى المحدد للظروف فقال : « كل شيء متعلق بالظروف فهي تحدد اتجاه حياة شعب بكامله وحياة انسان بمفرده »(٥١)

ان ذلك كله يتضمن مطالبة الكاتب الواقعي بالكشف عن العلاقات المتعددة المستويات التي تقوم بين افعال النمـوذج الادبي وفكـره ومشاعره : وبين « التيار التاريخي » ، وبين شروط واقعه الخارجي أي تناوله في ظل وسط اجتماعي ـ تاريخي محدد . ذلك ان الواقعية مع اعترافها بفروق وخصائص وشكل فردي تحتفظ به دائما دوافع افعال الانسان ،فانها تنفي استقلال هذه الافعال عن محيطها الخارجي وترى أن كشف الشخصية ينطلق من الشروط التاريخية وقوانين الواقع الاجتماعي المعين « مبدأ الحتمية الاجتماعية ـ التاريخية » التي حددت تكونه « جوهره الموضوعي » والتي يتقرر فيها مصيره . ان ذلك متصل بمفهوم الواقعية للنموذج الادبي « جوهره الموضوعي » فهي تعيه تعميما نموذجيا للصفات الواقعية الجوهرية الموجودة لدى فئـات واتجاهات اجتماعية معينة ، وبهذا تتحدد قيمته الشاملة التي تجعله شخصية نموذجية وقيمته المعرفية ، والجمالية الفنية ، ومن هنا نفهم لم عدت الواقعية انشاءه اكتشافا هاما للكاتب الذي ينفذ الى عمق وقائع الحياة متمثـلا فهمه « عقيدته » لقوانـين تطور الواقع الموضـوعي .

ويطالب الناقد صدقي اسماعيل بمبـدأ الحتمية الاجتماعية ـ التاريخية في تصوير وعي الشخصية الادبية ، الذي تقتضيه موضوعية التصوير الفني للانسـان « التزام صدق الحياة » اذ يقول في نقده لقصة

---

(٥١) بيتروف س ، الواقعية النقدية ، ص ٢٤٢ .

جان الكسان « أيام ويموت الرجل » : « تجري على لسان البطلة تساؤلات وأفكار قلما يعرفها هذا النوع من النساء ، المبادىء ، المثل العليا ..،. الى أين ..،. . »(٥٢) .

تؤكد المنهجية الفنية الواقعية ان لغة النموذج الادبي تحتفظ بطابع فرديته المتميزة المتكونة في اطار حتمية بسيكولوجية ـ اجتماعية محددة . اي ان الحقيقة الموضوعية في النموذج الواقعي تتجلى في صدق تجسيده للظاهرة الواقعية ، وكونه نسخة تقريبية منها ، اي في ابراز الفنان لجوهره الموضوعي بكشفه عن كيفية املاء الواقع الموضوعي « وجوده الاجتماعي وظروفه الحياتية ووسطه المحيط به » عليه وعيه ومشاعره وهذا يعني ان الواقعية تنفي التطبيق المصطنع لصفات النموذج وخصائصه على تطور تخطيطي قبلي عنه .

ويستند الناقد الوجودي الى مبدأ الفيلسوف الظواهري ادموند هوسرل صاحب المدرسة الفينومينولوجية « ان كل شعور هو شعور بشيء » ليحدد الطابع الاجتماعي لسيكولوجية النموذج الادبي في الادب الوجودي فيقول : « نقطة اساسية في الرواية الوجودية النابعة عن تجربة السقوط [يعبر عن سمة العصر « تجربته » بـ « السقوط »] . ان انسانها ليس داخليا ..،. فهو ابعد ما يمكن عن العالم الذاتي الاسيان ..،. ان ذاتية البطل الوجودي في اعماقها تتصل بموضوعية جد وحشية . اذ لا يمكن للبطل الوجودي ان يستغني عن ارتباطه العضوي بالعالم الخارجي لحظة واحدة »(٥٣) .

كذلك فان الواقعية تعد سمات العالم الداخلي من الشروط الموضوعية لحياة النموذج الادبي لذلك فهي تطالب بتعميم هذه السمات

(٥٢) اسماعيل صدقي ، صفحة قرات العدد الماضي من الاداب : نقد « القصص » . مجلة الاداب بيروت ، العدد ١ ، ص ١٠٤ .

(٥٣) صفدي مطاع ، ازمة البطل المعاصر . مجلة الاداب بيروت ، العدد ١١ ، ص ٦٧ .

ونمذجتها وتعني هذه النمذجة بشكل محدد النظر الى العالم الداخلي بوصفه نتيجة لتأثير الوجود الاجتماعي والظروف الحياتية والوسط الذي يحيط به أي خضوعه لحتمية بسيكولوجية — اجتماعية تاريخية محددة ، اذ تقرر استناده الى قوانين تطور الواقع الموضوعي اي تطوره في اشكال تاريخية معينة تعكس التناقض الاجتماعي والصراع الطبقي .

— نموذج البطل في الادب :

وجود البطل في الادب الوجودي ضروري بوصفه طرفا في المعادلة التي تصوغ المقولة الاساسية للوجودية « الوجود الانساني — في — العالم » . ذلك ان الوجودي اذ يقرر ان العالم الخارجي قائم على المصادفة وضرب شتى من الحتميات يجد نفسه مضطرا الى القول بعدم امكانية فهم العالم ، وحتمية أن تواجه جبرية العالم بالحرية الانسانية الفردية اي حتمية التزام الفرد بتغيير العالم . ان الفرد سيكون بطلا بالضرورة في الادب كما في الواقع « ان اختيار القصة هو اختيار البطل . ولكن البطل لا يمكن اختياره ، انه مفروض . والروائي الصحيح ، روائي العصر ، هو الذي يحس احساسا مأساويا بهذا الفرض . فهو اما أن يتناوله بالفن ، أو لا يكون لفنه أي تأثير »(٥٤) .

فضرورة البطل هي كونه يجسد اعظم « علاقة واقعية بين الانسان والعالم » بتجاوزه شكل « لا مشروع غير حقيقي » ، « الهم » ، الوجود الذي يحتوي مجموع الناس ، ليكون « الموجود المشروع الحر » باعتماد قواه الخاصة لتغيير العالم ، تحقيق حريته وثوريته وفرديته ، « في عزلته السلبية لدى هيدجر » ، وفي ذاته والذوات المحيطة به لدى الوجودي العربي ، أي صنع العالم بذاته وفرديته وحريته كما تجسده « موضوعة اللا معقولية » جذر موقفه من العالم ذلك « أن لدنيات الحياة الحسية وتفاصيل الجو الذاتي المظلل في سدرة فرديته ، لا يمكن ان ترد الى اية طبيعة انسانية سابقة »(٥٥) والبطل انسان حقيقي وجود

(٥٤) ، (٥٥) صفدي مطاع ، ازمة البطل المعاصر . مجلة الاداب بيروت ، العدد ١١ ، ١٢ ، ٦٢ .

خالص ، بمعنى انه لا يجسد مقولة معينة « دينية ، أو فروسية وثنية أو فروسية علمية ، أو مذهب مفتعل » ذلك أن ثوريته لا تعني عملا تحزبيا موقتا ذا طابع سياسي وظرفي انها انفصال فعل حر ومستمر عن شروط الواقع المضاد غير مقيد بمنهج وهدف واضحين ومحددين والثورية الفردية « ليس لديها مشروع ما ، سوى أنها الرفض والتقزز والاحتقار . والاتجاه الايجابي فيه [في البطل] ، هو طموح كبير نحو تغيير العالم ، نحو محو مخطط وايجاد مخطط آخر . اما ما هو هذا المخطط ، فانه لا يعنيه في شيء ، و« ليس الثورية اهداف مرمية الى افق المستقبل وكحد زماني لها . لان كل ثورة هي هدفها »(٥٦) .

كذلك فان ثمة ضرورة لوجود بطل في الواقع وفي الادب تؤكدها الواقعية الاشتراكية ، وتنبثق ايضا من فهم هذه المدرسة للعالم ، فالحتمية في الواقع الموضوعي تقرر المعقولية جذرا للموقف من العالم بصورة تناقض فهم الوجودية التي تكرس اللامعقولية جذرا لموقفها من العالم .. ونعني بذلك رفض الوجودية الاعتراف بالحتمية في الواقع الموضوعي ، اي وعيها والعمل وفق قوانينها .

فالمادية التاريخية وهي تؤكد الطابع الجدلي للعلاقة بين الانسان والظروف المحيطة به ترى أن موقف البشر من الشروط الاقتصادية والاجتماعية التي تعوق تقدمهم هو موقف نضال لاحداث تغيير جذري يزيل هذه المعوقات يقول ماركس « ان الظروف والقوى التي يخضع الانسان لتأثيرها تخضع هي بدورها لتأثير فعل الانسان نفسه »(٥٧) وهي تشرط امكان تحقيق هذا التغيير بدرجة وعي البشر جوهر الشروط المحيطة بهم ، ومعرفتهم الوسائل التي تمكن من تغيير هذه الشروط .. فالتغييرات الاجتماعية تكون في مثل هـذه الاحوال ضرورات منتظرة

---

(٥٦) صفدي مطاع ، ازمة البطل المعاصر . مجلة الاداب بيروت ، العدد ١٢ ، ص ١٤ .
(٥٧) ١٩٣٩ ـ فعالية الانسان في التاريخ . مجلة الطليعة الدمشقية ، العدد الاول ، ص ٤٢ .

الحدوث ولكنها ليست ضرورات محتمة الحدوث وحدوثها يكون مرهونا بارادة البشر ودرجة وعيهم ، من هنا تنبثق أهمية الفرد وجوهر دوره في احداث هذه التغييرات الاجتماعية والتطورات التاريخية .

ان الرجل العظيم هو من يسبق معاصريه الى استكناه قوانين الشروط المحيطة به واكتشاف السبل التي تمكن من تغييرها بالسير وفق قوانين هذه الشروط لا بمعارضتها . ونشر افكاره في مجتمعه وقيادة هذا في نضاله الى التغيير(٥٨) ، من هنا كان البطل في الادب الواقعي بطلا ايجابيا يتمتع بأهمية معرفية وتربوية انه بجوهره الموضوعي الذي حدده التيار التاريخي الذي جاء به ؛ بوصفه تعميما نموذجيا للصفات الحقيقية الجوهرية التي تتصف بها جماعة اجتماعية معينة ، تنعكس فيه قوانين الحياة التي تساعد على التطور الانساني وعلى تكوين الصفات الانسانية عند القارىء ، هو حامل مثل وافكار الايديولوجية الماركسية التي تجسد المصالح الجذرية للجماهير الشعبية والمناضل من اجلها ايضا .

الموضوع :

يحدد سهيل ادريس موضوع الادب فيقول : « الادب في نظرنا معالجة لهذا الواقع »(٥٩) . ويمكن تلمس فهما اكثر تبلورا لفكرة الناقد في الواقعية التي تحدد جوهر الواقع في ظواهره المتنوعة وفي تغييراته وحركته الدائمة موضوع الادب ومحتواه .

ويقترب مطاع صفدي في تقويمه لعنصر الموضوع في الادب من مفهوم الواقعية ، لانه يؤكد ما يتيحه الادب من امكانيات كبيرة لاستيعاب مختلف التي تحدد بدقة جوانب الواقع التي يعالجها الادب في زمن معين اذ يقول :

(٥٨) انظر المرجع نفسه ، ص ٥) — ٤٦ .

(٥٩) ادريس سهيل ، ١٩٥٣ — النقد الذي نريد ، مجلة الآداب بيروت ، العدد ٨ ، ص ٢ .

« الادب الحدسي الملتزم الإخلاص ، قبل كل شيء ، لاكثر الموضوعات حيوية وتجاوبا مع مطالب الامــة » (٦٠) .

وينوه الناقد صدقي إسماعيل بأهمية الموضوع خلل نقده لبعض القصص القصيرة إذ يقــول : « إن ما يبرر كتابــة القصــة هو جــدة موضوعها (. . .) فان العنصر الاساسي فيها هو ما تنطوي عليه من صورة جديدة للحياة وما تحمله من معنى يجعلها جديرة بأن تكتب ، أن تكون شيئا من تجربة الكاتب الفنية وأن يتناقلها الآخرون ، ولا يعني ذلك ان يكون موضوع القصة غريبا غير مالوف ، فأبسط مظاهر الحياة يمكن ان يكون مصدرا للتجربة الفنية بل يعني ان فن القصة يقوم بطبيعته على الموضوع الشائق (٦١) : ماذا يريد الكاتب ؟ وأية صورة يحرص على نقلها الى الناس » (٦٢) .

إن شرط « جدة الموضوع او الموضوع الجديد » الذي يضعه الناقد مسوغا لكتابة القصة القصيرة ، ينطوي على بعض عناصر المنهجية الفنية الواقعية ، لانه يؤكد ما يتيحه الادب من إمكانيات كبيرة لاستيعاب مختلف جوانب الواقع ، ولأنه يرجع مسألة « جدة الموضوع » الى فهم الحيــاة الذي ينطوي عليه اختيار الكاتب لمادة الواقع وتقويمه لها . فهي الفكرة التي تنطوي عليها الموضوعة الواقعية حول الترابط العضوي بين موضوع الادب وغايته ، وحول التماثل في الاهمية والوحدة العضوية بين البدايــة الموضوعية « المادة الواقعية » التي يختارها الاديب ويجعلها موضوعا لعمله « وبين البداية الذاتية » الفكرة المسبقة للكاتب أي فهمه وتقويمه للبدايــة الموضوعية هذه « إذ ترى الواقعية مجال الفــن والادب « موضوعهما ومحتواهما » في كل ما يهم الناس جميعا فكريا واخلاقيا وجماليا ، فهو

(٦٠) صفدي مطاع ، التزام الادب الحدسي . مجلة الآداب بيروت ، العدد السادس ، ص ٥٦ .

(٦١) الاصل : الشيق .

(٦٢) اسماعيل صدقي ، صفحة قرات العدد الماضي من الآداب : « نقــد القصص » . مجلة الآداب بيروت ، العدد ١ ، ص ١٠٢ .

ما تعبر عنه « بالقيمة الكلية » بوصف هذه السمة المميزة لموضوع الادب والفن . التي تجد تجسيدها في الصورة الفنية بوصف هذه امثل معادل يجسد الموضوع وأمثل وسيلة لتحقيق غاية الادب (٦٣) .

ويجسد صدقي إسماعيل وعيه لخصائص الموضوع في فن القصة القصيرة « بوضوحه ومحدوديته ، اذ ينتقد اقحام عناصر لا ترتبط عضويا ببناء القصة ، وتسلبها طابع الحياة والتشويق والعنصر التأثيري ، فيؤكد اهمية « ان يحسن الكاتب نقل ما يحسه من التجارب واثارة ما يريده من مشاكل الحياة ، وحتى عندما تكون القصة رمزية او فلسفية فان حوادثها يجب أن تكون واضحة بينة قادرة على بعث التساؤل الذي كتبت من أجله . ولكي يتوفر مثل هذا الوضوح يجب ان تكون ثمة حدود صريحة للمعنى الذي يريده الكاتب ؛ ذلك على الاقل ما تقتضيه القصة بصورة خاصة ففي طبيعة هذا النوع من الفن القصصي انه يتناول الحياة في زاوية محددة من جوانبها ، دون ان يطمع الى اقحام عدد من القضايا والصور في موضوع شامل يتناوله من جميع نواحيه (٦٤) .

ان من مقتضيات النمذجة المبدأ الاساسي للابداع الواقعي ان يكون العمل الفني كلا موحدا اي صورة من صور الحياة اي ان لا يحتوي العمل الفني الا ما يخدم التعبير الواضح عن المحتوى المحدد وهذا يعني أن الغاية الفنية الفكرية في العمل الادبي هي التي تحدد ما ينبغي ابرازه من العناصر والخصائص النموذجية بالنسبة الى المحتوى .

بتعبير آخر ان محدودية الموضوع المصور ونمذجته تقتضي خضوع جميع تفاصيل الصورة الفنية للغاية الفكرية ــ الفنية في العمل الادبي

(٦٣) الرعي فؤاد ، نظرية الادب ، ص ١٣ ، ١٨ .

(٦٤) إسماعيل صدقي ، صفحة قرات العدد الماضي من الاداب : نقد « القصص » . مجلة الاداب بيروت ، العدد ١ ، ص ١٠٢ ــ ١٠٣ .

اي ان تصطفى هذه التفاصيل والصفات لابراز جوهر الشخوص وخلق صورة تشبه الحياة الحقيقية في حالة حياتية محددة لان ذلك هو السبيل الوحيد لتحقيق الادب .

وان كاتب القصة القصيرة مطالب بأن يعي هذه المبادىء في كتابته، ذلك ان قيام الموضوع في القصة القصيرة على انفعال واحد كامل تام مركز ، واعتمادها على الايحاء في المقام الاول يقتضي منه ان يقتصر على جانب محدد من الحياة لابراز صورة هي تكثيف لصور كثيرة ، اي عملية اختيار وتعميم ونمذجة للعناصر والجزئيات الضرورية بالنسبة للكل الموحد . يقول بو : « يبني اديب حكايته فان كان حكيما فانه لا يكيف افكاره لتتلاءم مع الاحداث ولكنه ينصرف اولا الى اختيار واحد معين يريد اثارته في نفس القارىء ثم يعود من بعدها الى الحوادث فينظم منها ما يوافق غايته ويرتبها بأقوى الاساليب لابراز التأثير المطلوب ، فاذا كانت اول عبارة لديه لا تتجه نحو ابراز ذلك التأثير فقد اخفق في اولى خطواته كذلك يجب الا يكون في هيكل القصة الانشائي كلمة واحدة لا تتجه مباشرة او غير مباشرة نحو ذلك الهدف المرسوم (٦٥) .

وينطلق النقاد القوميون والوجوديون من ممارسات غير صحيحة لممثلي الماركسية العرب فينتقدون الواقعية الاشتراكية يلصقون بها ما ليس فيها او يسلبونها خصائصها المكونة فحين يطالب القومي محيي الدين صبحي بأن لا يقتصر الموضوع على الواقع القائم يقول « الاتجاه الماركسي يفيد الاديب في حدود تصوير الواقع نفسه(٦٦) والمعنى نجده لدى الوجودي جورج طرابيشي اذ يطالب بواقعية تناقض الاشتراكية ! لانه يسوق قوله في معرض انتقادها : « نحن نطالب بالواقعية ولكن الواقعية التي تنبثق من الواقع الفاسد لتنقلب عليه لا لتسايره(٦٧)

(٦٥) اليافي نعيم ، ١٩٨٢ ـ التطور الفني بشكل القصة القصيرة في الادب الشامي الحديث. اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص ١٩٨ .

(٦٦) صبحي محيي الدين ، حول الوضع الادبي في سورية : مُخلصون .. ومزيفون ، مجلة الاداب بيروت ، العدد ١٢ ، ص ١٤ ـ ١٥ .

(٦٧) طرابيشي جورج ، ١٩٥٦ ـ حول الادب والاقتصاد . مجلة الاداب بيروت ، العدد التاسع ، ص ٥٧ .

ان الواقعية الاشتراكية التي ينتقدها هذان لا تخرج في فهمها للموضوع عما يطالبان به ، فالحقيقة الفنية في الواقعية الاشتراكية تعني دائما ، الماما بعالم المثل الاعلى ـ واقع المستقبل ، اي استحياء لما يمكن ان يكون من خلال مطالبتها الكاتب بتجسيد جدلية العلاقة بين الواقع والمثل الاعلى الجمالي الاجتماعي « المضمون الاجتماعي الحي والهدف الفكري » اي تلازم التصوير الواقعي والنفس الرومانتيكي . وبتعبير آخر ، فان التجسيد الفني النقدي لاسس الحياة الانسانية ، اي تعرية الجوهر غير الانساني في هذه الحياة تمهيدا للقضاء عليه ، هو جانب اساسي ومرحلة اولى في تصوير الحقيقة في الادب الواقعي الاشتراكي وتتلازم مع عملية ابراز عناصر الجديد ما تم تحقيقه في الحاضر من المستقبل بوصفها تعبيرا عن ادراكها العميق بالمسؤولية الفنية ازاء المجرى الموضوعي للحياة . وبهذا تتجلى الفاعلية الجمالية للادب ، اي بقوة المثل الاعلى الجمالي ـ الاجتماعي الذي تجسده الصور الفنية للانسان والواقع والتي يحفز الفنان من خلالها على اقامتها في وعي الانسان ومن ثم يحفز على تجسيدها في الحياة ان هذا الفهم للموضوع هو ما يحدد سمة الواقعية ويميزها من المذاهب الفنية الاخرى اذ كانت هذه السمة الواقعية هي ما وجه اليه بيلينسكي حين حدد ما يميز الابداع الواقعي بانه الكشف من خلال البناء الفني الجديد في العالم فسمى النموذج الفني مجهولا معلوما مبرزا بهذا التحديد الصلة الواشجة للتعميم الفني بالحياة الواقعية ، والتجديد الذي يميز ذلك التعميم ايضا (٦٧) .

العنصر الذاتي (الشخصي) :

يمكن تلمس فهم الوجوديين لدور عنصر الذاتي « الشخصي » وجوهره في الادب بالعودة الى الموضوعة الفلسفية الوجودية القائلة بأن « العالم خلق ذاتي » ففي كتابات هوسرل وهيدجروسارتر وميرلو

(٦٧) انظر خربشينكوم ، ذات الكاتب الابداعية وتطور الادب ، ص ٢٤ .

بونتي ينظر الى الانسان بوصفه وحدة شخصية حية لا سبيل لفصل احساسه عن ادارته ، عن موضوع هذا الاحساس والادارك « الجسم والنفس والعالم الخارجي وحدة متكاملة يحددها وعي الانسان ومن هنا كانت دراسة الظواهر والادب في جوهرها بحثا فنيا يقتضي ما سماه مطاع صفدي « تعليق العالم » وهو مرحلتان : الاولى « سلبية » تعني حذف كل التصورات والمفاهيم السابقة عن الظواهر بهدف اعادتها الى « براءتها » الاولى ومواجهتها ، كما هي بدون اي فكرة قبلية ، والمرحلة الثانية ، « ايجابية » تقوم على استدعاء الحدس المباشر بالاشياء ويعني ذلك التقاء الوعي بالظاهرة في حال خلوصهما من كل حكم سابق أو تصور ، عن « كون الوعي مشعورا بشيء ، وعن كون الشيء مشعورا به من الوعي »(٦٨) ومن هنا كانت الارادة الفردية هي المؤثر الحاسم في العلاقة « الوجود في ـ العالم » التي يعبر بها الوجودي عن الحقيقة باسرها ، وتعني هذه لديه ، جدلية الصلة بين الانسان والعالم ، اي « النظر الى العالم معاشا ومنظورا اليه من خلال الوجود الانساني » وجلية مطابقة هذه « الجدلية الذاتية » (٦٩) ذلك ان « غير التزامي » و « مستقل في حركته » و « مفاجاة لذاته » واعداد عفوي للمفاجاة « واستقطاب مثمر للعفوية الخالصة » ، «متمرد على التنظيم » و « حي محطم لكل قالب » الى آخر ما يسوقه الناقد من نعوت خلل تعريفه للادب الملتزم ، تعني جميعها تحكيما « للطفرة » بذات المبدع ، مما يجعل الجدلية بين الانسان والعالم الخارجي ، في جوهرها معارضة للوعي بالحدس الذي هو وسيلة الاديب الوجودي لتحقيق عنصري الأدب « وظيفته الاجتماعية ، وجماليته الفنية » ، ابراز فنية المبدع ومحاولة اغنائه للوجود الانساني « فالادب الملتزم لا يحتاج الى » فهم الوقائع اذ ليست بذاتها قابلة للفهم بقدر ما هي قابلة للمعاناة والتجربة التي لا تتكرر(٧٠) .

---

(٦٨) انظر صفدي مطاع ، الادب بين الحرية والاقتصاد ـ مجلة الاداب بيروت ، العدد ٩ ، ص ١٠ ، ص ٧٨ .

(٦٩) نقيض « الذاتي » .

(٧٠) صفدي مطاع ، التزام الادب الحدسي . مجلة الاداب بيروت ، العدد ٦ ، ص ٥٢ ـ ٥٦ .

ومن الطبيعي أن تقابل هذه النظرة الذاتانية بنقيضها في فهم المادية الجدلية والمادية التاريخية لجوهر دور الفرد في العملية التاريخية اي العنصر الذاتي « الشخصي » في الادب .. فهي اذ تؤكد الطابع الجدلي وتطور التاريخ بارادة الانسان اي وعيه لجوهر « قوانين » الشروط المحيطة به وتوسلها لتغيير هذه الشروط بما يتفق وحاجات الانسان وغاياته ، ولما كان الادب في هذه شكلا للوعي الاجتماعي فانه يخضع للفهم نفسه ، اذ تؤكد المنهجية الواقعية موضوعة الجدلية بين العناصر الذاتية والموضوعية في الادب ، فتعد البداية الذاتية منطلقا للابداع ، بوصفها ـ اي البداية الذاتية ـ وسيلة تمثل جمالي الحياة تمكن من كشف العالم في ثرائه ، ولا يعني هذا ان الذاتي اكمال واتمام الموضوعي من خارجه ، بل وحدة عضوية بين العنصر الذاتي « ما يعبر عنه » وبين الموضوعي « ما يصوره » وهو ما يؤكده خربشينكو اذ يقول « اننا بالنسبة للابداع الفني برمته كثيرا ما نصادف محاولات العزل بين منطلقاته الموضوعية ومظهره الذاتي ، ولكن ، كما حاولنا ان نبين فان الموضوعي والشخصي في الابداعات الفنية لا يقفان واحد بجانب الآخر ، انهما مندمجان دون انفصال وهذا ليس خلطا اليا ، بل هو مزج كيميائي »(٧١)

وان وعي الكاتب « فكره وعقيدته » هو جوهر الذاتي في الادب الواقعي ، وهو ما يسم العملية الابداعية بطابعها الواعي الدائم ؛ فالادب دراسة (بحث) فنية للحياة ، تحدد محتواها وغايتها واتجاهها رؤية محددة للعالم لدى الكاتب . ان ذلك يتجسد في عملية الصورة الفنية للشكل الحياتي الطريقة الخاصة بالادب في عكس الحياة وتعميمها ونمذجتها (اي في جوهرها) بوصفها تمركزا لبدايتي المحتوى والشكل في وحدتهما العضوية « الفكرية ـ الفنية » .فمن اجل ان يبلغ الكاتب الحقيقة ، عليه ان يفهمها ويستكشفها في الواقعة التي لا يمكنها ان تمثل كل الحقيقة كما تؤدي الى هذا الفهم نظرة الناقد الوجودي هنا

(٧١) خربشينكوم ، ذات الكاتب الابداعية وتطور الادب ، ص ١٢١ .

أي أن تعميم ونمذجة الجوهري المتميز في وقائع الحياة تقضي من الفنان الواقعي أن يقوم بعمليات تحليل واصطفاء وتركيب تجسيد التلاحم العضوي بين عقله ومخيلته وهو ما أشار اليه بيلنيسكي في معرض تأكيده الطابع الواعي للعملية الابداعية اذ عرف الصورة الفنية بأنها إمكانية ، يحرزها العقــل وتنتجها المخيلة ، لهــذه الظاهرة أو تلـك(٧٢) لكن أولية دور الافكار وعقيدة الكاتب في العكس المجازي للحياة ، لا تجعل العملية الابداعية خاضعة كليا لمنطلقات عقلانية ، ذلك ان شاعرية الابداع الفني الواقعي انما تنشأ من الجدلية بين الفكر والحدس فيه . ان الحدس الفني هنا لا يقل اهمية عن العقل بوصفها من الملكات المكونة والحدسية والمثالية في علم الجمال المثالي الذي يرى منطلقا من فهم ودقة الملاحظة ، والعاطفية ، والمخيلة الخ ... » نحو تملك الواقع تملكا اكثر كمالا وعمقا ، وان المنطلقات الفكرية للعملية الابداعية الواقعية هي التي تكشف اهمية الحدس الفني أي جوهر ما يؤديه في العمليــة الابداعية . من هنا ينبثق العارض العقلاني بين التفكير الفني الواقعي والحدسية والمثالية في علــم الجمال المثالي الذي يـرى منطلقا مـن فهم « كنت » في العملية الفنية الابداعية شيئا غير واع ، لا يحيط بـه العقل ، من هنا يبدو توجيه الناقد الوجودي مطاع صفدي الى الاكتفاء بالحدس بوصفه منطلقا وحيدا للمعرفة الفنية « الابداع الفني » مظهرا من مظاهر الوعي المثالي للحدس في الفن « الحدس الفني » الذي ترفضه المنهجية الفنية الواقعية . ذلك أن ما يمثله الحدس في المعرفة الفنية بالقياس الى الافكار ، يماثل ما يمثله التصور والادراك بالنسبة للمفهوم فالكاتب « الحدسي » ــ ان صحت التسـمية ــ لا يستطيع بلـوغ الجوهري والنموذجي في تصوير الظواهر لان حدسه بوقفه عند حد التأمل البسيط الحسي الذي انطوى عليه موقف الطبيعيين « الناتوراليين » وبهذا سيكون موقفه بعيدا عن النتائج التي يحققها التصوير الفنـي الواقعي ، بقدر ما هو قريب ومطابق لموقف الطبيعيـة الناتوراليـة

(٧٢) لافريتسكي ، في سبيل الواقعية ، ص ٩٢ .

« الوقائعية » لقد اوضح مكسيم غوركي الجوهر المادي للحدس بوصفه انعكاسا بدائيا بسيطا للواقع ، وكشفه عن دوره المكمل والتابع للفكر فقال : « ان اللاوعي عندنا يختلط بالحدســية ، اي بتلــك السمة الانسانية التي تدعى الحدس وتبرز من مخزون الانطباعات التي لم يشكلها ويصقلها الفكر بعد ، ولم تجسد في فكرة او صورة بعد . هذا التقل الى الخبرة ، نقل تلك الحلقات التي تنقص الكاتب من اجل ان يقدم صورة مصوغة بشكل نهائي ، هو ما يسمى بالحدس اما أن نسمي ذلك باللاوعي فامر غير جائز لم يدخل ذلك في الوعي بعد ، الا انــه موجود في الخبرة » (٧٣) .

ـ وظيفة الادب وغايتــه :

واذ يتحدث مطاع صفدي عن ادب ثورة دائمة في الذات والخارج فانه يحدد هدف الادب بتغيير العالم ، فما الكاتب الا « الطاقة من الحرية المنبثقة من خلال وضعها بامكانياتها على العالم في سبيل تغييره » (٧٤)

ولكن التغيير هنا عملية مستمرة ومطلقة في بدايتها وغايتها ، فالمهمة الاساسية للادب المحرر كما يفهم من قول مطاع صفدي هــي ايقاظ لفوضوية الحرية الفردية التي لن تثمر غير ذاتها او ما يعبر عنه بقوله : « ايقاظ حريات الآخرين تلقاء كل ما من شانه ان يعطل حدس الوعي الخاص عن كل شائبة او حكم سابق متداول ، انه مهاجم لنفسه ولقرائه ، يريد تحميلهم عبء الحرية ومسؤوليتها بتحريرهم من كل المفاهيم والانظمة والعقائد وانواع السلوك البشري لان هذه بحاجة دائما لاعادة نظر من كل حرية جديدة . لانه لا شيء ثابت ، ولانــه ليس من فكرة اصيلة اومفهوم صحيح او نظام حي يمكن ان ينتقل بين الرؤوس دون ان يغير من طبيعته » (٧٥) .

(٧٣) خربشيتكوم ، ذات الكاتب الابداعية وتطور الادب ، ص ٢٩ ـ ٣٠ .
(٧٤) صفدي مطاع الادب بين الحرية والاقتصاد ، مجلة الاداب بيروت ، العدد ٩ ، ص ١٠
(٧٥) المصدر نفسه ، ص ٧٨ .

إن مطاع صفدي ينتقد التزام الواقعية بالواقع ، ويعني بذلك استنادها في فهمها للواقع الموضوعي وفي وعيها لتغييره الى قوانينه الموضوعية يقول : « الواقعية تقول بوحدوية العلة في تفسير الواقع الانساني تجعله مبنيا على دافع واحد حتمي تحل اشكالاته حلا ظاهريا يعترف بأن الواقع هكذا كون ، وأن تبديله لا يكون إلا بمسايرة قوانينه الموضوعية الخارجية عن ارادة الانسان » ويرى ان « الوجودية واقعية اذ تجعل موضوعة اللا معقولية الناشئة عن اليأس من فهم العالم الخارجي جذرا لعلاقة البطل الوجودي بواقعه وبالآخرين في وقت ومكان محددين . او حين تجعله يعي الحتميات الخارجية اي يعانيها ، دون ان تطالبه بأن يعترف بها أي يعي قوانينها ويسير وفقها لتغييرها ، تسعى الى ان يظل خاضعا لهذه الحتميات ، وهو كاره لها . إن ذلك إذا كان يفسر لنا أسباب تشاؤم الوجودي فانه يقرر في الوقت نفسه الطابع غير الإنساني للوجودية يقول الناقد « صفدي » : إن البطل الوجودي « يعاني معاناة كثيفة صماء ، تبدو كليل طويل لا حدود له ولا آخر لثقله وسواده ... فهو لا يبرر عقليا ولا علميا ضرورة هذه الحتميات كقوانين مستقلة عنه ... وهو لا يؤمن بأنها هي الواقع ، كما انه لا يمجدها او يتعبدها . ولكنه يعانيها بكل ضراوة انه ينفس في هوائها دون ان يفقد الوعي انه يسقط وأن ثقل العالم كله يكاد يكون هو مسؤولا عنه » (٧٦) .

وتتبدى ضحالة هذا الفهم في ضوء الغنى الإنساني في الماركسية فالمنهج الفني الواقعي بترسيخه لمبدأ المعرفة العميقة لقوانين الواقع الموضوعي ، من خلال مطالبته بدراسة الواقع في تطوره الثوري ينطوي على أسس جديدة للعلاقة بين المثال الجمالي ـ الاجتماعي والواقع هي منطلقات صحيحة وجذرية لتغيير العالم وتحسينه . وهو ما يمنح الواقعية طابعها المتفائل بالمستقبل وثقتها باهمية المبادرة المبدعة للإنسان في العملية التاريخية « التطور التاريخي » .

---

(٧٦) صفدي مطاع ، ازمة البطل المعاصر . مجلة الاداب بيروت ، العدد ١١ ، ص ١٦ .

ـ المقولات النقدية عند القوميين والوجوديين في الستينيات :

بهذا الوعي ، استطاع الوجوديون والقوميون ان يرفدوا المقولة الواقعية في الحركة الادبية والنقدية في الخمسينات ، وفي الستينات بعد فجيعة متمثلي الماركسية عام ١٩٥٨ . وكان طبيعيا أن يتعمق لدى هؤلاء الوجوديين والقوميين وعيهم النظري بتاثير الشروط التي صاغت الواقع العربي في الستينات .

لقد أكدت واقعة الانفصال عام ١٩٦١ وظاهرة المد والجزر بين مبدأ التقدمية وبين مبدأ الرجعية في المجتمعات العربية التي تعكس الانفصال بين الوعي الثوري والممارسة العملية والذي سيظهر في تعقد عملية التغيير الاجتماعي وعدم انتظامها ، وبقائها مفتقرة الى العمق والتجذر في الواقع العربي مما سيسهل الارتداد عليها ببقاء القوى التي تمثل الرجعية واحتضانها في مطلع السبعينات [مصر السادات مثال واضح ومعبر هنا] افتقار المد القومي التحرري الوحدوي العربي افتقارا مستمرا الى الإيديولوجية الثورية الواضحة (٧٧) والمحددة ، التي تستمد قوتها المادية من قوى الشعب ، واستمرار خضوع المجتمعات العربية لاسار شروط تخلفها الاجتماعي والفكري باستمرار قوى اجتماعية وفكرية معينة تقوم بتكريسه عائقا أساسيا يحول دون تحقيق تغيير جذري لهذه الشروط الاجتماعية والفكرية ، وبقاء فئة المثقفين البرجوازيين الصغار في حال الانفصال ايديولوجيا عن الواقع العربي اي حرمانها من الفاعلية التاريخية والاجتماعية والفكرية في هذا الواقع ، بحكم انتمائها الطبقي وبدرجة أكبر بتاثير طبيعة تمثل عناصرها لايديولوجيتها الثورية .

وقد كانت هزيمة العرب في حزيران من عام ١٩٦٧ الذروة التي انفجرت عليها كل عصابيات الواقع العربي ، انعدام الحرية الفكرية ، وغياب الايديولوجية القومية الثورية، وتكرس الاسس الواهية لشروط الواقع

---

(٧٧) نعني بها نظرية حزب البعث العربي الاشتراكي تحديدا .

العربي ، والطابع المنفصل لعلاقة السلطة العسكرية البرجوازية الصغيرة بالشـعب .

وكان انطلاق العمل الفدائي يحمل في معناه سعي الشباب العربي الثوري الى الاضطلاع بمهمات التحرر القومي والاجتماعي ورفضا حاسما لتخاذل السلطة البرجوازية العربية ووصايتها على مهمات النضال العربي . وقد جسدت موضوعات المؤتمر السادس للادباء العرب التي طرحت للبحث حول : « رسالة الاديب العربي في مكافحة الاستعمار والاستعمار الجديد والصهيونية وادب المقاومة العربي » رفض الادباء لواقع الهزيمة وربطهم حرية الفرد بتحرر المجتمع يقول سهيل ادريس في كلمته : « ادب ما بعد النكسة » في المؤتمر هذا : « ان الادباء لا يقلون مسؤولية في تلك الهزيمة عن القادة العسكريين والسياسيين ، لانهم لم يضطلعوا بدورهم الحقيقي في الدرس والتوجيه والتخطيط . واذا كان من حقنا ان ندعي ان السلطات في معظم البلاد العربية ، كانت تحول دون أن يتمتع المفكر بحرية التعبير التي هي الشرط الاساسي للانتاج الحقيقي ، فمن واجبنا ان نعترف بأنهم قلة نادرة اولئك المفكرون والادباء الذين ناضلوا دفاعا عن حرية الفكر او قاموا بتضحية من أجل المحافظة على حقهم في تلك الحرية » (٧٨) .

لقد كان هذا التوجيه يتضمن ضرورة البحث عن ايديولوجية ثورية واضحة لتغيير شروط الواقع العربي ، ومن جهتها تعود الآداب الى التأكيد على الفكر القومي العربي الذي ينسجم مع نزوعها القومي الذي جسدته بصدورها عام ١٩٥٣ ، ولعل العودة الى التراث العربي وجه من هذا البحث عن اساس قوى لحضارة عربية جديدة ، وهي محاولة ستقابلها محاولات اخرى ذات خلفيات استعمارية خفية حينا ومعلنة حينا آخر لتكريس القطيعة بين حركات التحرر العربية وبين جذورها التراثيـة ،

(٧٨) إدريس سهيل ، ١٩٦٨ ـ أدب ما بعد النكسة ، مجلة الآداب بيروت ، العدد الرابع ، ص ١ .

وتبرز في هذا المجال جهود حسين مروة لايجاد اسس صلات عميقة وحقيقية بين الحاضر العربي الثوري وماضيه جهود ظل يزكيها منذ الخمسينات (٧٩) .

لكن مع استمرار وجود الشروط نفسها في الواقع العربي ، هل كان بامكان هؤلاء ان يتجاوزوا واقع ما قبل الهزيمة ؟ ينبغي القول ان هزيمة حزيران لم تكن في واقع الامر اكثر من هزة عنيفة عمقت الاحساس المؤلم والعاجز لدى المثقف العربي بواقعه ، وكانت فرصة في الوقت نفسه كي تحكم السلطة البرجوازية قبضتها على هذه الاوضاع . ذلك انه ، ومنذ البداية ، كان تمثل الطامحين الى التقدم الاجتماعي والحرية من مثقفي البرجوازية الصغيرة العرب للمادية التاريخية متجزءا ، فهم لم يسخروا مبداها الثوري في تفسير الواقع وتغييره ، بل جعلوه تصورا عقليا يهربون اليه من مواجهة تحدي الواقع ــ فكان موقفهم هذا او فهمهم للثورة والتغيير يطابق موقف حكومة الوحدة التي ستنقلب عليهم فيما بعد ــ ولذلك شهدنا كتاب القصة العرب في الخمسينات ينصرفون الى تصوير سلبيات واقع الطبقات العربية الفقيرة ، ويحاولون أن يتقربوا اليها ليشاركوها واقعها مستبدلين مبدأ الثورة على هذه الظروف بنظرة انسانية مشفقة ، مما ادى الى ظهورهم بمظهر المكرسين لهذه الاوضاع المهددين لانسانها الشقي ان ذلك هو ما نعنيه بالانفصال في وعي الاديب العربي بين فهمه المبدئي للواقع وبين تعامله غير المبدئي معه ، والذي يؤكد استمرارية عدم فاعليته في الواقع ، وخضوعه القسري للعقلية الاجتماعية السائدة التي يعاديها بشــدة ! .

ان انعدام الحرية الفكرية ، ومن ثم ضعف فاعلية الاديب العربي سيتيح له في الستينات فرصة كبيرة للانصراف الى الثقافة الغربية ، واستقدام كثير من مذاهبها في الادب والابداع والنقد ، يتمثلها لابراز

(٧٩) مروة حسين ، ١٩٨٤ ــ عناوين جديدة لوجوه قديمة في تراثنا الادبي والفكري . الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع .

علاقته المحددة بالواقع ، الذي ظل باعثه وهدفه في كل محاولاته ، من هنا فان ابرز ما سيقوم به جيل الاربعينات في سنوات الستينات هو ان « يؤدلج » الحركة الادبية والنقدية الجديدة ، ممهدا بذلك لمرحلة الخلق والاضافة ؛ ولأن هذه المحاولات كانت ناتجة عن الترجمة في ظل الشروط التي ذكرناها ، فقد برزت تيارات مختلفة ومتباينة ومواقف فردية بين الكتاب والشعراء ، ومن الطبيعي ان تغلب سمة التقليد في المرحلة الاولى على التفاعل المثمر والتمثل الصحيح والجذري لعناصر التيارات الادبية والنقدية الغربية المستقدمة (٨٠) .

ـ المقولات النقدية الواقعية عند الوجوديين والقوميين العرب :

وفي ظل تلك الشروط كلها سيتاكد بجلاء استمرار فاعلية المقولة الواقعية في عمق الحركة الادبية ـ الفكرية العربية عبر النزوع القومي الوجودي . لا سيما في مقولاته النقدية اذ سيعود النقاد الى بعض ما عرفوه فيعمقونه ، ويضيفون أشياء جديدة ستتبدى لنا في معالجاتهم لمسائل : « النمذجة ، جوهر الادب « انعكاس الحياة في الادب » ، دور عقيدة الكاتب في ابداعه ،الوظيفة الاجتماعية للادب » .

ـ النمذجة :

يعرض القومي غير الوجودي محيي الدين صبحي لمبدأ الحتمية البسيكولوجية ـ الاجتماعية التاريخية ابرز سمات النمذجة مبدأ الابداع الواقعي وقانونه المرتبط برؤية الكاتب وفهمه العلمي المحدد للعالم وبالمهمات المعرفية والتربوية والتأثيرية للادب ، اذ ينتقد الخطأ في نظرة الادباء الوجوديين لا سيما الشعراء منهم الى الحياة بوصفها طبيعة جامدة غير متطورة ، وفي انطلاقهم من هذا الفهم الى تصوير الحالات الانسانية

(٨٠) خشبة سامي ، ١٩٧٠ ـ ثقافة الستينات ، مجلة الاداب بيروت ، العدد ١ ، ص ٩١ ـ ٩٥ .

« الحياة الداخلية للفرد » بوصفها طبائع « جواهر » ثابتة ، مطلقة ، مجردة من ملابسات الحياة والنفس يقول : « هذه الدعوات المتلاحقة للحديث عن « المطلق » والتعبير عن « الخالد » في نفس الانسان (..) حين تتحدث عن السأم او القلق او الضياع تجتثه من جذوره الاجتماعية ، وتزعم انه حالة انسانية يجب على الفنان ان يعبر عنها بشكل مجرد . في حين أن الادب لا يخضع للقيم المجردة ، انه تجسيد لوضع من الاوضاع في كل ما له من اصول اجتماعية . ويتمثل الناقد لتاكيد فهمه بـ الكاتب الروسي دوستويفسكي فيقول : « ان من يقرا » الاخوة كرامازوف يلحظ أن دوستويفسكي قد ميز في الابطال طباعهم الفردية ، وموروثاتهم الاسرية التي تميز بها آل كرامازوف ، ولم ينس الملامح العامة للانسان الروسي والقيم المسيحية التي تحدد سلوكه وتتيح لضميره أن يحاكمه ، ثم جسد عقلانية القرن الثامن عشر (٨١) في صورة ايفان وبعد ذلك عرض قلق الفرد وضياعه بين القيم .

ثم يتساءل الناقد « فاين هذا الحصر الادبي الجديد من رصف كلمات لا تقنع فكرا ولا تثير شعورا ؟ ان كل دعوة الى التعبير عن « الانسان » بصرف النظر عن مواصفات حياته الزمنية هي دعوة ضد العلم وضد المنطق . انها ليست عودة رجعية الى الروح بل هل كسل يبرر نفسه بمحاربة الوعي (..) اننا نطالب الادباء بزيادة وعيهم حتى يستطيعوا أن يعبروا عن الانسان من خلال المجال الحيوي الذي يعيش فيه دون أن ينحدروا الى مستوى الصحافة اليومية » (٨٢) .

وتتأكد عناصر فهم الناقد محيي الدين صبحي في المنهجية الفنية فعكس الواقع من خلال الرؤية الفكرية للفنان هو جوهر قانون الابداع الواقعي ، والرؤية الفكرية هنا هي جملة النظرات الخاصة بالعالم والمجتمع

---

(٨١) الصواب : التاسع عشر .

(٨٢) صبحي محيي الدين ، ١٩٦١ — بين القيم الثابتة والحياة المتطورة . مجلة الآداب بيروت ، العدد التاسع ، ص ٦٧ — ٦٨ .

والانسان المستمدة من منجزات العلم . بتعبير آخر فان الجانب الجوهري في رؤية الكاتب بالنسبة لمنهجه هو درجة فهمه لما سماه ماركس « العلاقات الواقعية » للناس في المجتمع والعالم . وموهبة الفنان تتجلى في حفاظه على الحقيقة الحياتية ، والحقيقة الفنية وذلك بصحة تمثله لمبدأالنمذجة اي الاختيار الواعي والتعميم لما هو جوهري ومميز في ظواهر الحياة « المادة الحياتية » ، اي الاشمل في ابرازه معنى ما يعكس ، مفيدا — اي الفنان — مما تنطوي عليه الحياة نفسها من امكانية هذا النوع من التعبير وبذلك فحسب يتمكن الفنان من تجسيد رؤيته للحياة وتقويمه الفكري والانفعالي لها اي ما يتقرر بهما وجود الادب في نموذج يعبر عن مثله الاعلى والامثل في الجمال والحياة ويكشف عن الشاعرية في (نثرية) الحياة ووقائعها .

كذلك فان الواقعية اذ تقرر ان دراسة ومعرفة الناس الحقيقيين الواقعيين هي منطلق الكاتب في تكوين شخوص اعماله الفنية ، بغير ذلك تصبح الشخوص المصورة معادلات موضوعية خالية من الحياة والقوة التأثيرية ، تؤكد فهم « صبحي » فترى في الجوهر الموضوعي للنموذجي العام تجسيدا للصفات النموذجية « الحقيقية والجوهرية » التي تتصف بها فئات او جماعات محددة اذ تنطوي صورة كل انسان على نماذج حقيقية عديدة ومتباينة تتجلى في تعبير فردي خاص هو الشخصية الانسانية الفردة الواضحة والمحددة بكل اصالتها وثرائها الحي . وهي تقيس القيمة المعرفية — الاجتماعية والتأثيرية في الفنان والناس على حد سواء لهذه الصورة الفنية المفردة باحتوائها للاتجاهات الجوهرية في تطور الحياة وبمدى صحة وعمق تصويرها لقوانين تلك الحياة وجلائه .

كذلك تؤكد الواقعية ما يقتضيه مبدأ الحتمية الاجتماعية بوصفه واحدا من سمات النمذجة من تنسيب لصفات النموذج الادبي — بصورة مباشرة او غير مباشرة — الى قوانين الحياة الاجتماعية المحددة « الظروف النموذجية » التي حددت تكونه « وعيه وسلوكه » وبتعبير

آخر فان النموذج الادبي يمثل في ذاته علاقات اجتماعية محددة تقوم في العمل الفني بوصفها واحدا من عناصر الموضــوع مهما كان هــذا الموضوع شخصيا وخاصا . وهذا ما يكسبه قيمته الشاملة التي تجعله نموذجا ادبيــا .

اما مبدأ التاريخية فهو واحد من عناصر الطريقة الواقعية التي تقتضيها ايضا موضوعة النمذجة اذ يعني هذا الكشف عن العلاقات المتعددة والمختلفة التي تقوم بين افعال النموذج الادبي وافكاره ودوافعه الانسانية ، وبين التيار التاريخي العميق والعام الذي يحمله ، أي ابراز جوهره الموضوعي ، معناه التاريخي ، بوصفه « نموذجي عام » اي ممثلا لطبقات وافكار محددة في عصره ، اذ يكون تصوير الانسان في سيرورة تطور حياته وشخصياته ، وابراز خصائصه وتجسيد عالمه الداخلي المتحرك الذي يجري فيه ، ووفق طابع العصر بمعض مظاهــر تجلي مبدأ التاريخية في نمذجة الشخصية الادبيــة .

واذ تجعل الواقعية تجسيد خصائص العالم الداخلي للشخصية الادبية وعلاقتها بعضها ببعض من كل الجوانب ، وفي علاقتها السببية بوسطها المتحرك من خلال « الشرطية الاجتماعية ـ السيكولوجية » من ضمن الظروف الموضوعية لحيواتها وتؤكد المعنى التاريخي لمضمونها ـ الملموس ، فانها ترفض ان يكون الجانب « الذاتي » او « الانساني » العام في هذه الشخصيات تفسيرا لخصائص عالمها الداخلي . وتؤكد ان الجانبين السيكولوجي ـ الخلقي ، والجانب الفكري والروحــي يتطوران في اشكال تاريخية معينة تعكس التناقض الاجتماعي والصراع الطبقي . ان ذلك هو ما يعبر عنه فيها ب « الفني التاريخي لمضمونها » والذي يرتبط به ـ كما اشرنا من قبل ـ فهم « جوهرها الموضوعي »

ـ جوهر الادب « انعكاس الحياة في الادب » :

يعرض الناقد مطاع صفدي لمسألة جوهر الادب التي تنطوي عليهــا مسألة علاقة الادب بالوقع او انعكاس الواقع في الوعي الفني ، اذ يثــير مسألة الصدق الفني فيقول : « هل من شروط الصدق في المعاناة ان

ينصب على اشخاص موجودين حقا ، وعلى احداث وقعت فعلا ؟ لقد اعتاد النقاد العالميون ان يبحثوا عن مقياس الصدق ، ولكنهم لم يقولوا ابدا ان شرط تحقيق الصدق هو الانصباب على اناس موجودين او احداث واقعة ، بل قد يتناول اناسا حقيقيين واحداثا حقيقية ، اي ان روعة الاداء الروائي هي التي تجعل الشخصية الموهومة حقيقية لدرجة ان تصبح موجودة فعلا ، وان لم توجد ابدا »(٨٣) .

تتاكد في المنهجية الفنية صحة فهم الناقد لطبيعة الادب ، التي تقوم على التخييل والايهام بالحقيقة ففيها ينظر الى الادب بوصفه نشاطا يؤديه الفنان بقوة خياله ، عاكسا بوعيه العالم الموضوعي ومبدعا له في الوقت نفسه ؛ اذ يعبر فيها عن ذلك بمفهوم « مشاكلة الواقع » الذي يعني ان الادب يقوم بتقديم واقع فني جديد لانسخا للوقائع .

ـ دور عقيدة الكاتب في ابداعه :

ويشير محيي الدين صبحي في نقده لرواية سيمون دوبوفوار « المثقفون » الى اهمية العقيدة الفكرية للكاتب في ابداعه الفني فيقول : « ان مهارة الكاتبة وذكاءها كروائية اصيلة ينبعان من قدرتها على تطوير كل قضية يطرحها العالم الخارجي على ابطالها تطويرا تتعمق فيه هذه القضية حتى تصل الى مستوى الموقف الانساني من الحياة باكملها (..) وان تعميق الاحداث على هذا المستوى يحمل قدرة فائقة تشير الى امكانية البحث في حياتنا اليومية على مستوى موقفنا من الوجود »(٨٤) .

ان الواقعية وهي تجمل الواقع في الفن هو وجود الانسان واشكال عيشه اليومي قبل كل شيء تؤكد فهم الناقد لدور العقيدة الفكرية ،

(٨٣) صفدي مطاع ، ١٩٦٢ ــ الشهادة في اصابعنا التي تحترق . مجلة الاداب بيروت : العدد العاشر ، ص ١٤ .

(٨٤) صبحي محيي الدين ، ١٩٦٢ ــ المثقفون [رواية سيمون دوبوفوار] في عالم جامع . مجلة الاداب بيروت ، العدد العاشر ، ص ٥٩ .

رؤيته الموحدة والخاصة والجديدة للعالم ، التي تكون اساس منهجه الفني ، اي ميزات اكتشافه للواقع وعلاقته به أو موقفه منه ؛ وتصدق هنا نظرة تشيخوف الى ان ابتكار المؤلف لا يكمن في الاسلوب وحسب ، بل في طريقة التفكير ، في القناعات وغير ذلك »(٨٥) . اذ تتحدد بها بشكل واضح ما يسميه خربشينكو « السمة العضوية المميزة للعبقرية الفنية » التي يعني بها قدرة الاديب على استخلاص تعميماته العميقة من واقع حياة الناس اي « فهم مسارات الحياة بصورة اكثر حدة وعمقا مما هو في مقدور الناس الآخرين ، القدرة على احساس ورؤية ما يظل غير ملحوظ من قبل الآخرين (..) الاستجابة العميقة القلقة لانطباعات الوجود والتسرب الى ماوراء الحدود الظاهرية للحوادث والظواهر وبلوغ ميزاتها المجهولة »(٨٦) .

ـ الوظيفة الاجتماعية للادب :

ويشير الناقد محيي الدين صبحي الى الطابع الاجتماعي للادب ، اذ يتحدث عن دور الاديب في نقد الواقع واستشراف المستقبل الامثل ، اي تعبيره عن اللاشعور الجمعي ، والوعي والمتطلبات الجماعية ، فيقول : « ان الامة العربية بعد حزيران قد انطوت على نفسها تستبطن ذاتها (...) تحتاج الى صوت شاعر يوقظها من حالة الذهول ، ويوصل اليها انباء استبطاناتها ونتائج تأملاتها ، كما يعيدها الى جادة التطلعات والطموح ويغرس فيها من نبوته الرؤيا بالمقاومة والنصر ، فهي تحتاجه معبرا عن سخطها ، مثلما تحتاجه ملهما لحقدها . وهي تحتاج اليه ناقدا لعيوبها ، مثلما تحتاج اليه هاديا الى فضائلها فهي تتعرف من خلاله على ذاتها ، مثلما تستعيد من خلاله ذاتها »(٨٧) .

---

(٨٥) خربشينكو ، ذات الكاتب الابداعية وتطور الادب ، ص ٨٩ .

(٦٨) المصدر نفسه ، ص ١٠ .

(٨٧) صبحي محيي الدين ، ١٩٦٩ ـ بلاغة مابعد حزيران . مجلة الآداب بيروت ، العدد ٦ ، ص ٩ .

ان فهم الواقعية للفاعلية الجمالية للادب، في المجرى الموضوعي للحياة، لا يخرج عن فهم الناقد هنا ، فالادب في الواقعية هو شكل من اشكال الوعي الاجتماعي في عصر محدد ، انه انعكاس للوجود الاجتماعي ، اي تكثيف فني للافكار والمشاعر الاجتماعية لعصره ، وانعكاس فني للحالة الواقعية لمجتمعه ، وتعبير عن آماله المستقبلية .

اخيرا يمكن اجمال عناصر الوعي الذي جسده الوجوديون في الخمسينات والستينات لمسالة الادب في النقاط التالية :

ـ طالب النقاد بمضمون وشكل جديدين .

ـ طالبوا بوجود متوازن في العمل الادبي لعناصر الادب « الذات ، العالم الخارجي ، الاداة المستعملة » .

ـ فطن بعض النقاد الى مسالة جدلية العلاقة بين اشكال الادب واساليبه وادواته وبين المجتمع اي تأثيرها في عملية تطور المجتمع .

ـ أكدوا ضرورة التزام الكاتب بالقوانين الخاصة للاشكال والوسائل الفنية في استخدامها وفي تحقيق موضوعة التزام الادب . اذ طالبوا ان يقوم الالتزام الادبي على الحاجات والدواعي الفنية النظرية والعملية والاجتماعيــة .

ـ طالبوا باسلوب التصوير الفني الواقعي « الشكل الحياتي » الذي يقوم على مبدأ النمذجة ، ونوهوا بامكانياته المعرفية والجمالية الفنية .

ـ اشاروا الى بعض سمات نمذجة الشخصية الادبية ، كالفردية ، وادركوا ان الجوهر الموضوعي للنموذجي العام هو وحدة بين العام والخاص.

ـ طالب بعضهم بأن تكون الشخصية الادبية انسانا حقيقيا ، وفطن بعضهم الى ما يتيحه اسلوب الكاتب وفنه من امكانية لتحقيق سمة الواقعية في الشخصية الادبية فلم يرهنوا واقعيتها في التصوير الفني بوجودها الحقيقي في الواقع .

ـ كان مبدأ الحتميــة الاجتماعيــة ـ التاريخيــة في تصوير وعي الشخصية الادبية ومشاعرها ولغتها الخ من مقتضيات نمذجتها (اي التصوير الموضوعي لها) .

ـ طالبوا بتصوير نموذج البطل الذي يجسد وعيهم للعالم .

ـ أكدوا ان الانسان هو موضوع الادب . وطالبوا ان يجسد الموضوع الاهتمامات الاجتماعية .

ونبهوا الى ضرورة نمذجة الموضوع ، اذ تحدثوا عن وضوحه ومحدوديته في الفن القصير .

ـ في ضوء وعيهم لمهمات الادب المعرفية والجمالية الفنية ، فطن بعضهم الى جوهر الفن ، اي مسألة الانعكاس الفني للواقع في الادب بوصفه ابداعا جديدا للواقع ، فانتقدوا كل مظاهر النسخية والوقائعية في الادب .

ـ شدد النقاد على جدلية العلاقة بين الذات والعالم ، وكانوا يعنون بذلك تحكيما للذاتية او الذاتية (اي الطفرة والحدسية المثالية الغيبية) الوعي والعقيدة جوهر الذاتي في المادية التاريخية .

ـ شدد النقاد على دور الادب والمسؤولية الاجتماعية للاديب ، وتطلعوا من خلالهما الى تغيير مطلق ودائم لا يرتبط بمبدأ ما في منطلقه او في هدفه ، ومن هنا تفسير طابعه السلبي .

ـ نبه بعضهم الى سمة التصوير الفني الواقعي التي تقوم على استكناه قوانين الواقع ، في ظواهر الحياة العادية .

ـ حدد بعضهم طليعية الادب باكتشافه لجوهر الواقع ، وتجسيده للمثال الجمالي ـ الاجتماعي وقيادة المجتمع اليه .

لعل الفكرتين الاخيرتين هما خلاصة التطوير الذي طرأ على وعيهم للادب في الستينات .

بهذا يصدق تقديرنا للدور الهام الذي اداه الوجوديون والقوميون في الخمسينات والستينات في سيرورة بناء المفهوم الواقعي في الحركة الادبية ـ الفكرية العربية وتعميقه ومواصلته .

★ ★ ★

قصائد

مصطفى خضر

١ – جنيّة الحبر

حُجيرةٌ للحبِّ أم ظلٌّ يوشّيه الشررْ
جوقةٌ من نمرٍ ينسجها الماءُ ،
وماءٌ بجواد الرعدِ ، نارٌ ولمرْ . . .
والتّوى في فلَكٍ دوّنه الحبرُ ؛
إذا ما فاضتِ الحنطةُ
في تلك السُّرَرْ !

• • •

ذهبٌ يكتمه الينبوعُ ،
والوقتُ يلبّي كائناتٍ ولدتْ
من نعمة الماءِ ،

ومجموعٌ من الماء يوافينا ! »
ولدْنا ، وتفتّحنا ، اشتعلنا
في حواس المدِّ والجزْرِ ! »
وكانتْ ضفةٌ تقطع أجزاء النّهَرْ
بمُدى من سوسنٍ أو بيلسان أو زَهَرْ . . .
وجليدٌ يتلاشى ،
بينما يقطنُ فيهِ ذكرٌ لوقفله أنثى ،
هنا يطلقها جوعُ الذكرْ !

. . .

نُسجٌ ضاقتْ بنا بين الولاداتِ ،
وحمّى غلّفتْ فاكهةً عمياءَ في لحمٍ قريبٍ ؛
ثم تأوي في بذورٍ ولقاحٍ وحجرْ !
وأنا تخطفني جنّية الحبرِ التي ترشحُ بالفضّةِ ،
إذ تخطو ، يعرّيها ، ويطويها قمرْ !
وأرى الجسم الذي يدنو
إذا ما أنستْ عينٌ بها ،
ثم أناديها ، فألقاها غريباً ،
ضائعاً عبر بياض النثرِ !

هل تأخذ ني وحدي بعيداً ،
عندما ينشر ناقوس المطرْ !

* * *

آه ، ياجنية الحبْر التي يرقبها
جثمانُ وقت يُحتضَرْ
ما الذي يؤنسُ نفساً حُزمتْ
بين متاع وسفرْ !

٢ — كوكب الجسد

كوكبٌ تقطفهُ مائدةٌ عبر دم تنزفهُ أنثى ،
صباحٌ أرجوانيٌ وعرس الأرجوانْ
يتجلى عندما تنتخب العاصفةُ الأولى المكانْ !
فليُشرّدْ لهبٌ جمرتَنا البيضاءَ ،
وليُقبلْ رعافٌ ونزيفٌ !
لهبٌ تخضرّ فيه حيواناتٌ ، يزكّي معدناً
ينشرهُ الحلمُ شعاعاً في الجهاتْ !

* * *

كوكبٌ ، بيتٌ ، سلامٌ لعشاء الروح ،
إذْ يبزغ في شبّاكه نهدانِ ،

أو يجري سريرٌ بربيعٍ ناضجٍ ،
تصعدُ فيهِ الثمراتْ !
عندما يخطو على غيمته طفلٌ بخيرات حسانْ ،
وتناديهِ يدانْ !

* * *

كوكبٌ ، بيتٌ ، وهذا لحبٌ
تغشاه العاصفة الأولى .
ومن زوجينِ يسمى توءمانْ !

٣ — نهار أرضي

هذهِ نافذةٌ تفتحها كفٌ صغيرهْ
فانتفضْ بيتٌ أليفٌ بحبوبٍ وهباتْ ! ،
ربما تكتشف الأيدي فضاءً وجهاتْ :
برقاتٍ وفراشاتٍ ، عصافيرَ وأوراقاً
تأوتْ في السريرهْ !

* * *

آهِ ، يا النبضِ تهديهِ النواةْ
وعشاءُ الظلِّ يخضرُّ ، ويخضرّ الرفاتْ
بقناديلَ من القمحِ ، فيخضرّ غناء الأمهاتْ ! ،

ليكنْ للنبع مجرى :

هذهِ نافذةٌ تفتحها عينٌ ،

وهذا ضوءها العالي ،

وشمسٌ لوجز الجسم !

فمن يبتكر الأرغفةَ الملأى ،

ومن تحضنهُ الأرضُ الكسيرهْ !

والخطى يغمرها معنى خطيّ

بعد أن عاد إليّ

سحرُها في كلماتْ !

* * *

... واتكنْ زيتونة الوقت الفقيرهْ

قبْلةً من أجلِ يومِ جسديْ

بينما يجري نهارٌ في يديْ !

٤ — أيها الوقت سلاماً

بيننا كان رغيفٌ طازجٌ تخطفه العينُ ،

حليبٌ ساخنٌ تشربه العينُ

سريرٌ ناضجٌ يخضرّ في العين الأمينهْ !

* * *

لرغيفِ الخبز ، لاطفل الذي يرقبه الخبزُ ،
سلاماً
لمخاض الأرضِ والأنثى ، سلاماً
لطحين في يدٍ خضراءَ ، تدحوه عجينهْ
لقرى تركضُ فيها حَطَةُ الضوء ، لأسمال المدينهْ
لغناء العالم المرئيّ ،
لاسْمٍ يجبل الطينَ ، لأسماءٍ دفينهْ
ولوقتِ الحبِّ والموتِ : سلاماً !

* * *

بيننا سِحْرٌ قديمْ
بيننا ماءٌ يُقيم
شارعٌ يعبثُ فيه قمرٌ ، أرجوحةٌ من حجرٍ ،
ماءٌ ونارٌ في الحجرْ !
تربةٌ تمتدّ ، موسيقا هوامٍ ، وسماءٌ ،
ولقاءٌ مُنْتَظَرْ !

* * *

لا يزالُ الطفلُ يدعوهُ كتابٌ
بينما يصنع من أوراقه تاجاً ، ويغفو في الكتابْ
وأنا لطَّختُ بالأشجارِ والغيمِ فضاءً من ترابْ !
أيها الوقت : سلاماً !

٥ – وانحنى جسم المكان

ينحني الظلُّ على جسم المكانْ
قمرٌ في كفّه يبيضّ ؛ لو يبيضّ في كفّي الحجرْ !
ونهارٌ يفتحُ العينَ على نهدينِ
في ظلِّ قميصٍ ينبضانْ !
ربّما يأسرُني المنحدرُ المائيُّ ،
أو تفصلُني عنه اليدانْ ...
وغيابٌ يغلقُ الصلصالَ في ليلٍ هشيمِ الحيوانْ !

* * *

جذوةٌ شاركتِ الذئبَ هنا مأواهُ ،
والأعضاءُ تخبو تحت أوراق المطرْ
السماءُ انْخفضتْ ، واختلجتْ نافذةٌ ،
وابتعدتْ بالماءِ أجزاء النهَرْ !
وانحنى جسم المكانْ !

٦ – وردة النار

هو الوقتُ يجمعُ وردةَ نارْ
يضيءُ أصابعَ ، يكسر الجناحْ
يفيءُ إليه نسيجٌ ، غبارْ

ويخضرّ ملءَ اليدين صباحْ
فتغسلهُ شرفةٌ عاليهْ
يباكرُ فيها ندى سُرّةٍ
تباركها رعْشةٌ حانيهْ ! »

* * *

هو الوقتُ يجمعُ وردةَ نارْ
ومازالَ يقطن في الزاويهْ
لقاحٌ تدوّنه صرخةٌ
وتطلبهُ مهْرةٌ قاسيهْ !
فمن ينتمي لسرير الثمارْ ؟
وأيّةُ أرضٍ تشفّ الغداةَ
عن الماءِ والبذرةِ الباقيهْ ؟

٧ — حلم

حلمٌ لأجنحة الطفولةِ في عيون الأمهاتْ
للخبز ينهضُ في الصباحِ ، وللحليبِ ،
وللبنين ِ أو البناتْ
حلُمٌ لصدرٍ يسكنُ النهدانِ فيهِ ،
والشعاعُ يلمّ أعشاش الضفيره ْ

للشمس تكبرُ في الأكفِّ ، والترابْ
حلمٌ لأسمالٍ وأقمطةٍ وأوردةٍ فقيرهْ
حلمٌ لأوراقٍ وأغصانٍ وأغمادٍ يوشّيها السحابْ !

• • •

حلمٌ أراهُ ! ووكنتُ أبصرُ في الكتابِ طفولةً نزفتْ ،
وغادرتِ الحديقةَ والكتابْ !

٨ — لم يكن أكثر من حلم

لم يكنْ أكثر مَن حلمٍ !
وهذي قبّةٌ ينضجُ فيها قمَرُ
ونباتٌ ينشر الأسحارَ ، ظلٌّ كوكبيٌ
وسلالاتٌ وأطفالٌ وأمّاتٌ ،
وضوءٌ يغمر الأيدي ، وفجرٌ من عجينْ
فيهِ يهذي لهبٌ أو شرَرٌ !

• • •

لم يكنْ أكثر من حلمٍ !
أراها شقّتِ الثوبَ عن الثدي ،
وبتلك الروحُ تأوي في غلافٍ معدنيّ !
ثم تعد وفي رماد الأولينْ .

• • •

لم يكنْ أكثر مَن حلمٍ ، فَمَن أنتظرُ ؟
لم يكنْ أكثرَ من حلمٍ ، فمن تنتظرينْ ؟

٩ — طفولة وحيدة

كانتْ طفولتنا تغذّي الماءَ والصلصالَ ،
تعدو بالغمامِ وبالغصونْ
تبني مدائنَها ، فتهدمها الأكفُّ أو الجفونْ !
والليلُ يجمع في جراب الساحرهْ
قمراً وأجنحةً وأسمالاً وأصواتاً بعيدهْ !

. . .

ماذا سيبقى من طفولتنا الوحيدهْ ؟
حجرٌ يجاوره قصيدهْ
والنّارُ تذبلُ والضفائرُ والعيونْ !

عبثاً تفضُّ الذاكرهْ !
يا أيّها الطفلُ الذي خطفتْهُ ساحرةٌ ، وعَوّذَتْه الجنونْ !

١٠ — حُجْرة خضراء

مازلتُ منتظراً ، وتبرئُني
عينانِ تخضلاّنِ ، والسّقفُ

هزّتْ به ِ كفٌ ، تباركني . . .
أنا شاهد الأوراقِ تغمرني
بأشعة ٍ أولى ، فأنخطفُ
لأعودَ في مهدٍ وفي كفنٍ
عريانَ أو جوعانَ يأخذني ،
ويشتني نورٌ ،
فأكتشفُ
ناراً ومملكةً ومقبرةً
تنأى ، وتأتلفُ
والجسمُ يعترفُ
في ظلِ مذبحةٍ تزرّقهُ !
أنا شاهدُ الروحِ التي انتظرتْ
والماءُ والصلصالُ والخزّفُ
عن حجرةٍ خضراءَ ينكشفُ !

١١ — السرير

كان المساءُ يزفّ حجرتهُ ، ويمنحنا سياجاً من أصابعَ ، والعيونُ تشفُّ عن ماءٍ تشوّشهُ ظلالٌ ، أو تبدّدهُ زوارقُ ، ثم تجمعُ ما تبعثرَ من ثمارهِ !

كان يكسرُ بيننا قمراً يضاعفُنا ،

ويكتشفُ الحديقةَ في السرير ! وتفتّحتْ نارٌ ونافذةٌ ،
وكان الماء يغسلنا ، ونجري فيه ، يطوينا ، ويقسمنا السريرُ !

١٢ – تحوّلات

أنضجُ كالرغيفِ في الأيدي
أصغي إلى ضجّتها وحدي
أشعّ في مائدة الفطورْ
تحمل بي الجذورُ والبذورْ

أحنو على الصلصالْ
أعدو مع الأطفالْ
أيديهمُ تقطفُني
خطاهمُ تبعثني
في التربة الخفيّهْ
وتوقظُ الأغنيّهْ

وعندما أصغي إلى ضجّتها وحدي
تضيء ُ بي حديقةُ الرعد
وتضحكُ الطفولةُ الخضراءْ
متجلوةً في عتمة الأشياءْ !

١٣ ــ السماء التي تنحني

كلُّ مهدٍ هنا ينحني
كلُّ جسمٍ هنا ينحني
ضائعاً ، بانتظارْ
أن تضيءَ الثمارْ
غابةٌ من حَجَرْ !

• • •

استعنْ بالغبارْ
يا جريحَ الحصارْ
والوجوهُ التي تنحني
توجزُ العاصفهْ
في فضاء الحجرْ

• • •

انتظرْ تحت ليل الحجرْ
كوّةً نازفهْ !

للعيونِ التي تنحني
للسماء التي تنحني
هل يدومُ النهارْ ؟

• • •

الخُطا

بول فاليري
ترجمة د. بديع حقي

للشاعر الفرنسي بول فاليري (١٨٧١ ــ ١٩٤٥) قصيدة بعنوان . (الخطا) تعد من اجمل ما نظمه هذا الشاعر العظيم ، وقد انتقاها الكاتب الفرنسي (اندره جيد) ضمن جمهرة أروع القصائد في الشعر الفرنسي المعاصر ، وقد آثرت ان انقلها الى العربية ، شعرا ، لحرصي على ان اجنحها بالوزن والقافية والجرس الموسيقي الذي يعد قوام الشعر ، والشعر الرمزي بخاصة ــ ويعد فاليري من أعظم رواده ــ ولكن الترجمة، اي ترجمة ، تفترض ، مهما تكن دقيقة وامينة للاصل ، انها تعطي **وتفسر معنى واحدا محددا للقصيدة** ، في حين ان فاليري يرى في قصيدته الرمزية، منفسحا ثرا ، خصبا ، لمعان شتى ، وتاويلات متجددة ، وتفسيرات لا تالو تتكشف ، وتتضح ، على مدى قراءات لا نهاية لها ، وبهذا ، فانه يكتب لها ان تخلد وتعيش . كان فاليري يفضل قارئا واحدا ، يتلو قصيدته ويتملاها ، مرارا عديدة ، لتحسر له ، في كل مرة ، عن معنى مبتكر جديد ــ كان يفضله على جمهور واسع ، يستمع اليها ، مرة واحدة ، كافية لفهمها وتذوقها ، باذلة له ، في يسر ، معانيها كلها ، دفعة واحدة ،

ويرى بعض نقاد فاليري وشراح شعره ، انه رمز بقصيدة (الخطا) الى خطا الالهام والوحي الشعري ، اللذين يسبقان القصيدة ، وان يكن فاليري لا يحب تعبيري الالهام والوحي ، لان الشعر الحقيقي ، بنظره ، هو ، قبل كل شيء ، صناعة وبحث دائب متصل ، عن الاجمل والاكمل والادق من الالفاظ التي تكسو المعاني الخبيئة المتوارية الرمزية .

وقد حاول بعض الشعراء المعجبين بفاليري ترجمة بعض قصائده الى لغاتهم ـ اذكر منهم ايليوت الانكليزي ، وريلكه الالماني وغيلين الاسباني ، وانني لارجي ترجمة هذه القصيدة ، كمحاولة شعرية ، عسى ان تكون امينة ، ناجحة ، في نفض بعض المعاني الكامنة فيها ، مع ما يلائمها من وزن وقافية وطلاوة لفظ .

خطاك ، وليدة صمتي ، تجيء وتغدو
رويدا ، رويدا ، مقدسة ، حالمه
وتهفو الى مهد يقظتي الناعمه
وتنساق ، خرساء ، باردة ، ساهمه
خيال سني ، نقي ، وطيف الهي
فيالعذوبة خطوتك الساعيه
ويارب ، كل العطايا التي رمتها
تعود الي ، باقدامها العاريه

وان شئت ان تهبي لشفاهك شيئا
ليرضى المقيم بفكري ، دوما ، فهيا
تعالي فازجي اليه ، غذاء شهيا
يذوب بقبلة ثغر ، سخيا ، طليا

فمهلا ، ولاتعجلي الخطو ، ينساب حلوا
يؤوب ، يطيب ، يغيب ، رقيقا صداك
فما عشت ، الا انتظارا لطيفك ، انت
ولم يك قلبي ، مدى العمر ، الا خطاك

✶ ✶ ✶

أحـــوال الـــورد

حسان عـزت

خذينا فنؤخذ الى غابات القصب
حيث الصرخة مثل هبة الطي
والتاوه مثل التماعة الخنجر

آلهة الماء في الماء
والدم المشتهي نفسه
الزمان الخالد على انتظار اليفين
لا المدائــن
لا اطراف القرى
لا الصبيات بالتيجان وزهر الجبال
لا العشاق في النزق
لا زخات المطر سبعة ايام
سبعة ايام
هناك في احوال الورد
بانة الروح

اشتعال الجسد
حتى مسلوك القمح بالزبيب
حتى صحوات الشمس والعافية

ها ليلة لا مدار لا مدار
ها صباح الوردة
قبلمـــا الريحان
كائنات تنهض من نزوها
الوديمات بالكنوز
وانا منذ جسدين حالي
كانما مس النيزك
واشتعلت مآذن الشام كلها
قبل خمسين سنة
كانما قنادل الروح بالوانها المائة
لا العرس لا صباح العيد

الياسمينة اسلبت
يا نهد الصبية الظمآن
يا غرة الخلية والحليب
آن اندلق العطر وقادتني السموات
من اين ادخل
ولا انحني لغمامة تهدب ضوء القامة
عن شمالي الف ليلكة
ونفنافة العرش عن يميني

انادي
اناديكِ
يا بانة العصيان
هل غرقت جنةٌ ام يحلم الانِس
وانا في الزمان
هنا لساني اكزُ
وهذي يدي
وعيوني

اول الصباح الناهض

يا غزالة اللمة كلها والنار كلها والعين ما رأت
يا منعرج النشوة والبالغة
على حلمك اليانعاتُ اعراسَهَنّ
والمدن لوّحت للنهار
جوزة الامتلاء
دماغ الاحتقان
الارض نادت
الحمامة العفت للذّكر

وإن بعد غيابة
وإن رف القلب
وكان طائرا
وكان غزالا
وكان وغدا على اشده

وكان شاعرا على الدهر
يشعل الخيال
ويلقح احلام الصبايا

وان تلمست
وفار النعناع باوجاعه
وفحت نهارة
ها ملعب لا اعرف
ها قندولة شعشعت
ها عروس
بكل العمر
والنرجس الابيض حتى اليمامات

وعند منسكب الطمثة
الارنب الراكض
وعند شاطئة البحر
السرطان الى عشه

وعند رهز ارداف الصبايا
الضوء تدلى من سمائه
واهاج الريحان
ما خمرة الاعطاف
ما جنون الحال
ما الشتاء حتى شعلة النيروز
والعيد في اوجه

العارفة
الفوّارة على الصهوة
لا اول لي ولا ثمالة
لا دروب الركض والقطاف
وان يا غزالة اللمة كلها
الى النبع واطراف العبير
اخذتني فنؤخذ
وانسكب الضوء
اركب أفراساً
في سماء
اول الصباح الناهض بالخلق

(*) احوال الورد اول الصباح الناهض قصيدتان من عمل طويل معد للطبع اسمه « ابتهالات الى أميرة الورد » جنة النار والجسد .

قصة

العقـــرب

محمد غانم

* تغريبة يعرب العربي / مسافهات المتاهة /

الغريب أضاع غربته الدائمة ، أحس بفقدان توازنه المفقود .. أفاق وليد الغربة فاقدا غربته التي أدمن عليها ، وأصبح أسير عشقها البارد المتعب ..

غدت أفيونه .. تبغه .. خبزه اليومي ورئته التي يتنفس بها .

الغريب .. أضاع وحدته .. فرديته .. تيهه المميز .

ـ الغريب فقير أهله

مثل سرطان الدم انتشرت الغربة في خلاياه المائية واليابسة .. تاريخ من الوحدة والضياع ورثه جيلا جيلا .. منذ اللحظة التي قال آدم

ــ هذه أرضي

وأصبحت الـ « نا » أداة الفهم والوعي البشري ..

كل طوفانات سومر وآكاد ونوح لم تغسل وحدته المتجذرة في الغربة ، ترمح مثل وعول الغابات في « افرست » دماغه المتعطل عن الومض .. توغل صهيلا يذيب الدم المتثلج في كبده . غربته ثابتة ، أكيدة ، مطلقة ، ومكتوبة بالنار على جليد القطب المتجمد من شواطىء المتوسط الجنوبية الشرقية .

بكى .. لحظتها بكى الغريب ، فقد فقد آخر ممتلكاته اللامرئية، وامتـد بكاءه وتطاول النشيج الجاف .. وتصخرت رؤيته المتكلسة والمتشققة كطمي الأنهار الجافة في الصحارى . بحث في الافق الرصاصي عن موجة رمادية قد تأتي لترتطم بعينيه المتحجرتين الجافتين ، وتغسل فيها التجمد .. تفجر الغدد الدمعية ليبكي بمرارة أكبر ، وقهر لم يعد يجد قهرا يوازيه ويمتد معه ، بحزن مداري لا يقاسى بأي مستنقع من المستنقعات الدموية التي يعيش فيها .

ــ يا اله الغربة .. ماذا فعلت بعبدك الغريب ؟

اندفع في مستنقع الاتجاهات الستة .. تشظى .. تفتت ثم ذرّه نقيق الضفادع .. غاب واندثر ، بعد ذلك وجد غربته في أول كلمة كتبت في سفر التكوين .. تفتحت الطحالب والاشنيات في مزامير غربته ، تشكلت خلية أم لقحها صرصار الغابة السوداء الرطبة وأخذت تنقسم على شكل متوالية هندسية لتعيد تشكيل الغريب وتخلقه على

شكل غربته الدائمة .. محافظة على خصائصه البيولوجية الجافة ، وحنجرته الخشنة ، صوته المبحوح وموتـه المعاش بديمومة الوقت وحركة المجرة نحو ثقوبها الغامضة .

تشكلت قدماه وأخذ ينمو بسرعة كبيرة .. امتدت ذراعاه لتعانق وحدته وعندما تداخل جسده المتعب مع وحدته تماسك أكثر، والتحمت الشقوق المتصخرة في عينيه .. أفرزت بقايا الصديد الرطب الذي سال على قيمه المتجمدة ، ثم ما لبث أن شكل صواعد ونوازل جديدة قرب أنفه المدبب كابرة البعوضة التي تفوح بالملاريا ، انتشرت الفطريات وتكاثرت خلف اذنيه بسرعة ، وعلى ايقاع المزامير أخذت أظافره تنمو ثم تتكلس وتتشقق .

لن يفقد الغريب غربته بعد الآن ، لانها لم تعد هماً يرثه أو يرافقه أو صديقا يألفه أوامرأة يحبها .. لقد توحد والغربة .. صار الغربة ذاتهـا .

آنذاك .. وعلى ايقاع المزامير التي تصر : أخذ ينشـد نشيد وحدته وفرديته وضياعه .. استمر بالنشيد وصوته يعلو .. يعلو .. والمزامير تعلو : بينما الموت يبصق نومه على صوت البوق الذي يمسح صيواني الغريب ثم يقترب رجل من الضباب الكربوني وهـو ينفخ ويصدر أصواتا كالفحيح .. يصوي .. الغـريب يحس برغبة في الحركة .. بحاجة للركض والاندفاع مع النشيد .

اقترب الموت من الغربة .. تصافحا .. لفهما الضباب الكربوني وعلا صوت المزامير وصرير البوق ..

بدأ رقص غريب .. سريع
ثم تكاثف الضباب الكربوني .. وغاب الرقص
ثم همد الغريب بلا حراك .

★ الثلاث / تماس الحلم /

عندما غسلت الشمس وجه الصباح الريفي الصيق ، المتخندق في قطرات الندى ، تداخل المساء بوجهي المتجدر المليء بالمسامات الدهنية .. رائحة النوم ما زالت تفوح من فمي وملابسي ، وأمام المرآة رأيت رجلا لا أعتقد أني رأيته من قبل .. مؤكد .. وبشكل مطلق أني لا أعرفه .

أنا لا أعرف لماذا وكيف جاء ، ومتأكد بأني لو وقفت أمامه ألف مرة فلن يعرفني . عدت للوقوف أمام المرآة .. ولعدة مرات .. وكل مرة كنت أرى هذا الرجل واقفا أمامها ، غسلت وجهي بالماء البارد مرات ، وتأكدت أنني غير مصاب بالدوار أو الغثيان وان قلبي ما زال ينبض ، وروحي لم تفارق جسدي .. ومع ذلك جاء الرجل دون دعوة ودون سابق معرفة ، وبنزق سريع وغضب أهوج بصقت في المرآة .. ثم عالجتها بلكمة قوية فتحطمت وسقطت على المغسلة القذرة التي تطفح بالديدان الحمراء والقرمزية الصغيرة وبعض البعوض .. سالت نقط من الدم واختلطت بالماء وتوزعت كنقاط في مجموعة رياضية على حطام المرآة ما لبث أن تخثرت وأصبح لونها أكثر قتامة ومالت الى الازرقاق .

بوقاحة خرج من حطام المرآة ووقف قبالتي ، كان يضحك .. ويضحك رفع منجله وتناول رأسي وبدأ يحصد خصلا من الشعر المجعد الدسم ، اللزج ، المتسخ من زمن غير قريب .. وذرها في فراغ الغرفة الصغيرة المعتمة .

أحسست بصداع كبير في رأسي .. خلته قد طار من أثر ضربات منجل الرجل .. تناولت الحبوب المهدئة ومن عيارات مرتفعة ودون اشراف طبي .

بعدء .. دخل الرجل في رأسي .. وبرد فعل حيواني اندفعت برأسي نحو جدار الغرفة الاسمنتي الرطب .. وبهذيان وحشي غريب صرخت :

ــ اخرج أيها الطفيل من رأسي .. اخرج !!

ضعفت قواي .. تراخت .. غطت الدماء وجهي وملابسي وتهاويت على الارض في حوض من الدماء الزرقاء التي تخللت شقوق الارضية واندفعت لتكون غذاء للديدان والحشرات الطنانة .

ضحك الرجل وخرج من حطام المرآة تاركا تلك الرائحة النتنة وبقع الدم المتخثرة قائلا :

ــ أنت الرجل الذي يأكل نفسه ؟

حاولت أن أكلمه ، لكنه ذهب .. وكنت أتمنى أن لا يعود أبدا .. ركضت الى الحوض وحملت قطع المرآة المتكسرة وجمعتها .. وقفت أمامها .. كان فمي مفتوحا .. نظرت داخلـه .. كانت أسناني قد ملأها السوس وبقايا القطران من التبغ المحلي وبعض قطع من الخبز.. ولسان طويل متشقق .. ورائحة نتنة . نظرت بتمعن .. أسناني

لا تمزق شيئا .. وفمي لا يمضغ ، ولم أر نفسي في فمي .. لم آكن آكل جسدي ..حتى بقايا أظافري التي اعتدت قضمها بأسناني لم أجد بعضها في فمي أو عالقا بين أسناني كالعادة ..

قلت ما رأيته .. وهم .. كذب .. سراب

بصقت عليه وعلى الساعة التي خطرت فيها على باله ، فعدت الى السرير .. كان الصداع قويا ، والاقوى منه كلمات هذا الرجل الذي لا أعرفه ولا يعرفني ولم نلتق في أي ماخور من مواخير المجرة .. عاودني الدوار والشعور بالغثيان فأغمضت عيني وحاولت النوم .. فتحتهما مذعورا .:. كنت أسمع شيئا ، ربما كان فمي يمضغ وأسناني تقطع وبلعومي يبلع ، وبعض من جسدي يتقطع ومعدتي تمتلىء بشيء ما ...

★ اللثات / تداخل مع الواقع /

الغربة مرة ثانية ..

سنونو أسود ، ولكنه لا يبشر بقدوم ربيع .

أنا منذ مدة لم أشاهد هذا الطير ، أحيانا يخيل لي بأنه حيوان وليس من فصيلة الطيور فكلانا أسير الغربة ، أو عشيقها المجنون .

على ضفة مستنقع الطمي البني الذي سهلت أطرافه وبدأت تتشقق وترسل رائحة من العمق .. لزجة ونتنة .

بعد هدوء عميق فكرت بالتمدد على ضفة مستنقع الطمي الواسع، والنظر الى الشقوق التي اتسعت أمامي ثم اخـذت بالالتصاق كلما رفعت بصري قليلا حتى تندمج الذرات اللزجة .

فكرت بالانتحار ..، ورمي نفسي في هذا المستنقع الآسن ، أو بالحياة داخله كأي دودة صغيرة ملساء بنية .

هاجس قوي يندفع كموجة موحلة ويصطدم بأفقي .. هاجـس يدفعني للتساؤل :

ـ أأنا أهرب من غربتي ؟.. أم أهرب اليها ؟..

الحقيقة .. كان التساؤل غبيا فظا وجافا ومخجلا ...فالغربة أرض قاحلة تحمل قدمي المتورمتين .. انها حلم بأكل قدرات التخيل في عقلي الغربة نبض يدفع بالحلم نحو المجهول..

ـ أأهرب من الذات الى الموضوع ؟ أم أهرب منهما معا ؟ ..

الجهات الاربع تحصر زوايا قائمة .. بينها اقواس دائرية متساوية.

الجهات الاربع هي ستة بالنسبة لي اذا اضفت اليها الفوق الحـار والتحت البارد .

نام القمر على كتف مستنقع الطمي ، ثم كالنصل انغرس بطيئا فـي الطمي ، فسال دم الطمي وغمر وجه القمر فاشتعلت كتلة من الديـدان السمراء بالرقص .

في الجهات الست تعربت .. / حاولت اللجـوء الى أي مسـمار منغرس في عظامها أعلق عليه البعض من احلامي ، أو بقايا الانسان الذي يعاني من الدمار والدوران حول نفسه وحول الشمس .

/ معتمة من كل الوجوه ، مظلمة بشكل دائم وشاعري ..
رفضتني صحراء النفط والابل .. وضفة النهر
وملوحة البحر ..
وعذوبة النبـــع
رفضتني المدن والارياف .. المصانع والمزارع ..
البقول والخضراوات .. وحقول الفول الاخضـــر
وزهـــرة القطن
رفضتني معدة الخرتيت .. وأعشاش النسور ..
وحفار القبور
لا أحد يقبل رجلا يحمل غربته الناضجة ..
لا أحد يرضى الالتحام مع غربتي الواسعة ..

حتى الكهوف والوديان رفضت غربتي ، هذا الجزء العزيز من ذاتي ، لذلك قررت الاغفاء على ضفة مستنقع الطمي الواسع بـــلا ملابس أو أغطية .. ولم أسمع حتى نقيق الضفادع والصراصير الندية التي تطن دائمـــا .

غفوت .. التحمت شقوق الطمي ، وتوسعت البحيرة الموحلة النتنة ارتفعت موجة الطين وعصفت في وجهي بطريقة انتقامية .. وتلتها موجة اخرى .. ثانية وثالثة ... وتآكلت اليابسة من حولي ، كانت الارض رخوة .. رخوة جدا والطمي يزحـــف .. واليابسة تنهـــار وتتلاشى فأحسست باللزوجة والرطوبة توغل في عظامي ، الطمي مـــن الجهات الست ، والسماء وحدها كانت تتفرج على جسدي وهو يغوص فـــي المستنقع ويتلاشى .

★ الواقع / مشاهدات في الحلم /

[٠٠٠٠] الجماعة الهلامية مشدوهة /غير واضحة المعالم الانسانية/ يدها مغلولة الى العنق / الرقبة متيبسة ، والاكتاف كتل من الاسمنت المتشقق/

/العيون تتقاذفها العضلات في جميع الاتجاهات ٠٠٠

ايقاع الحناجر متجمد ٠٠ والهموم ملت الترحال من جسد الى جسد والاحلام تآكلت وتهاوت ميتة/

/الطموح يتشظى خلف مزامير الالات الصدئة / ٠

[٠٠٠٠] تسير في طرقات الرمل الجاف وغابات الكثبان الحارقة

[٠٠٠٠] خالية من ومضة الوعي / جليد القطب حفظها من التلف والانقراض /

[٠٠٠٠] على ايقاع التدمير تنام

[...] تضيع ٠٠ وتتكور

تتصخر ٠٠ وتأخذ صورا فوتوغرافية للتاريخ الكهل ٠

$[\cdot\cdot\cdot\cdot] \longleftarrow \varnothing = \therefore$

∞ انطلق وهو يلهث

/ العرق انبثق كالنبع من شقوق الصخرة المتوضعة فوق أكتافه

ــ الى متى ؟؟

ارتجف ٠٠ لقمة برد اكلت بعضا من عظامه ٠٠

/ عواء كلب متخشب المفاصل يخرج من حنجرته .. يصرخ هذا الـ ∞
في مستنقع الغربة الواسع المليء بأناشيد الصرصار وطنين البعوض/

∞ : الى متى ؟

قالها غريب الـ ∞ وصعد نحو « افرست » دماغه

غريب الغربة يموت واقفا قرب نافذة احلامه المنسية

∞ : الى أين ؟

حظيرة الخنازير المبهمة مفقودة ، والديدان ملأت سطح القمر بالثقوب وتلاشت عناكب الغابة السوداء ، وتراقصت امعاؤه وقذفت سائل الدم المثلج من بين أسنانه . أحس بفراغ داخلي رطب ، هادىء ، حنون .
أحس الـ ∞ بقرب ايجاد غربته في ∅

لم يعد بحاجة للاماكن التي رفضته / بل لم يعد بحاجة الى غربته..
فهم معنى المكان المريح وفرّ الايواء الى داخله .

تباعدت مفاصل فمه وتوسعت الممرات الهضمية وارتفعت قدماه الى فمه وأخذت تتلولب داخله متجهة بسرعة نحو البلعوم والمري .. تبعت ذلك الساقان والركبتان .

تلولب الجسد .. قوة الامتصاص بالفم ولزوجة اللسان جعلت جسد الـ ∞ يندفع بالتتابع ويستقر في معدته .

اختفت أقدامه ثم تبع ذلك الحوض والبطن ..

ابتلع الصدر والاكتاف .. وانسلت يداه الى الداخل ..

فم الـ ∞ ابتلع .. ويبتلع .. جسده أضحى داخل أمعائه ، لقد دخلت الرقبة بسهولة وبقي رأس الـ ∞ وحده في الخارج .

عضلات الفم استعدت جيدا والاعصاب شدت وتحفزت ..
وعلى ايقاع الغربة ابتلع الـ ∞ رأسه .

أحست لاول مرة الـ [....] بالرعب .. وحاولت أن تفيق لحظة واحدة / أمام ما فعله الـ ∞ لم تستطع الـ [....] سوى الصراخ / .

الـ ∞ أكل نفسه وأصبح داخل بعضه ولم تعد الـ [...] تراه .

اختفى غريب الغربة .. بينما أصيبت الـ [....] بالذهول ، منظر الـ ∞ وهو يبتلع نفسه جعلها تصحو من الغيبوبة لثوان قليلة ثم عادت لتغفو من جديد وهي تغوص في مستنقع الطمي الرحب .

الـ ∞ لا مرئي ، استقر بجسده ورأسه داخل نفسه وامعائه ، انفصل عن الـ [....] بشكل مطلق ونهائي .. وأصبح من أسرار المجرة الشاسعة .

تشققت الـ [....] وتناثرت وأضحت بقايا عظام متكلسة مرمية على أطراف المستنقع . تطن البعوضة قرب أطرافها ، وتمتص من الجدث الكبير القيح والصديد المتفجر مثل بركان ناري ، البعوضة تحدث طنينا وثقوبا في جسد الـ [....] المتناثر في طمي المستنقع وعلى أطرافه .. يندفع النزيف المتقيح من جسد الـ [....] ومن خلال ثقوب البعوضة وثقوب الزمن المترسب يندفع النزيف في شقوق الطمي الجاف ويتجمع في الوسط اللزج الذي لا يلبث أن يتحول الى خبث بركاني بارد وميت .

طنين البعوضة .. نقيق الضفادع .. والغربة التي أضاعت غريبها وشظايا الـ [....] ومستنقع الطمي الواسع .. افتقدت غريب الـ ∞ .

فتحت البعوضة فمهـا •• وكذلك فعلت الضفدعة وتبعتهما الغربة ومستنقع الطمي الواسع • اندفع الجميع نحو الـ [••••] التي اقتحمت الدهشة وفتحت فمهـا وراحت تبتلـع نفسها هي الاخـرى ••

الـ [••••] لا مرئية •

الـ [••••] ⟵ ∅ = •

★ المطلق / إعدام القرنفل /

الادانة مفردة ••

مجرد مفردة موجودة في الذات الداخلية العليا ، موجودة في المحيط الخارجي •• / تزعجنا دائما •• لذلك فعلى المرء أن يكون جاهزا للبصاق في وجهها وعدم التلفظ بها •

ــ لا أحد أصدق مني •• / •• أي جرح يجعلني أصرخ وأثور • وجدت نفسي في مجرة سوداء مليئة بالثقوب الرملية الناعمة المليئة بأحياء من عالم جديد نسجته عناكب من نوع متطور •• عقارب من فصائل وأجناس مختلفة •• سوداء وشقراء وسمراء ومخضرة ومائلة للصفرة ، وأزرق قاتم مثل أحلامي الميتة •• ألوان قوس قزح داخل وخارج الموشور موجودة في هذا العالم المثقوب السام القاتل • شعرت أن الغربة بجانبي في هذا العالم •• رغبت العيش داخلها •• هنا يمكن أن أكون الغربة ذاتها •• ويمكن ممارسة طقوسها السرية والعلنية بعيدا عن خرخرة الجرذان ناقلة الطاعون والكلاب الشاردة التي تنبح في الظلال البنفسجية الرطبة •• والصراصير الانيقة التي تقلق راحة الاحياء والموتى في الظلال الاسمنتية •

على بوابة المملكة استوقفني عقرب صغير من فصيلة « يوسكوربيس » وطلب أوراقي فقدمت له غربتي وطلب اللجوء الى مملكة السيدة الجبارة « اندروكتونس اوستراليس » .

تحرك العقرب الصغير مسرعا الى داخل المملكة بعد أن أحاطت بي مجموعة من العقارب العملاقة بقيادة « بندينس امبراتور » الجبار .

العنكبوتيات القاتلة ذات الملاقط الكبيرة ، والذنب المرعب الذي ينتهي بابرة سامة متوثبة دائما ، مرتفعة للاعلى ، ومائلة قليلا الى الاسفل ، تشبه أغماد الخناجر العمانية .. كان صايها يصل الى أذني بقوة .

وقفت دون حراك .. تصنمت .. كان رأسي يندفع للاعلى حيث أذناب العقارب وابرها السامة تكاد تلتصق بفروة رأسي .. فتذكرت أقوال العقرب القزم « يوسكوربيس » :

ـ لا تتحرك .. حركة واحدة كافية لان تلدغك جميعها بدفعة واحـدة .. لا شيء يثيرها أكثر من الحركة .. نحن هكذا ، كل متحرك حي .. وكل حي يجب أن يموت في مملكة السيدة الجبارة « اندروكتونس اوستراليس » ..

لا يتحرك الا العقرب ..

لا يعيش الا العقرب ..

تصخرت .. صرت صوانة مزرقة تكلست حواشيها وحتتها الرياح الجافة الحاملة للرمل الصحراوي الخشن .

وصل العقرب الصغير « يوسكوربيس » .. وقف قبالة اصبع قدمي اليمنى وتلا قرار السيدة الجبارة ملكة « اندروكتونس اوستراليس » .

ـ نظراً لغرابة طلبك ولظروفك الخاصة .. ورغبة منا أن يعيش في عالم العناكب المذنبة القاتلة كائن حي من عالم آخر فقد تمت الموافقة على طلبك باللجوء الى مملكة عقارب « اندروكتونس اوستراليس » والحياة بيننا ، شريطة أن لا تتحرك حين يمر العقرب من قربك أو على جسدك لان في ذلك موتك .. أي حركة خاطئة .. تلدغ فوراً وتموت في الدقيقة السابعة ان كنت كلباً ، والساعة الرابعة ان كنت آدمياً .

الحركة .. أي حركة .. في اللحظة الخطأ .. والزمن الخطأ تعني نهاية حصانتك في عالم العناكب المذنبة القاتلة .

وافقت على شروط السيدة الجبارة ، ملكة العناكب المذنبة القاتلة ، وخرجت من فمي بعد أن ابتعد العملاق « بنديتس امبراثور » ورفاقه .. التفت أقدامي على بعضها وتذنبت .. والتصقت يدي بصدري .. وسرت على اصابعي .. من كل جانب اربع أصابع .. بينما تحول الابهامان الى ملاقط .. وانسللت خلف العقرب الصغير في ثقب المجرة المجهولة .

انسربت في الثقب الرملي .. تركت خلفي عالمي الانساني وتعقربت بسرور مشبع بالسموم القاتلة .. وبنشوة غريبة ، جعلتني أزحف في النفق المظلم الى لقاء سيدة العالم الجديد .. الجميلة .. الجبارة .

أنا أول آدمي منذ آدم يندفع برغبة لأكل التفاحة من جديد ، وترك مستنقعات الطمي وطنين البعوض وأناشيد الصرصار المتعب .. والهموم المتعشقة في شقوق دماغي .

أمام بوابة قصرها الرائع .. اصطفت العقارب الملونة والسوداء والصفراء والخضراء المائلة للزرقة .. الصغار والكبار .. الصبايا

والعجائز .. وتوقفت بلا حراك رافعا قدمي كأذنابها وانا ارى علم الغربة يرتفع على سارية مملكة « اندروكتونس استراليس » .

وعزف النشيد الجبار .. اهتزت أوصالي ، ورفعت يدي الى جبهتي ثم انحنيت خشوعا مثل ذبابة زرقاء تحط على مزبلة احلامها الصدئة لسيدة القارة السادسة ، ومملكة العالم الجديد المبلل بالرمال وزغاريد الظلام الناعس .

★ الصاي / الرقص /

سفارة رائعة التصميم .. مزركشة بعلم الغربة ..

/ أول ممثلية في الخلق الكوني لي .. لي وحدي ..

أماكن لم يصلها الضوء رغم سرعته الخيالية .. ولم تكشفها سفن الفضاء ، ولا المراصد الكونية العملاقة .

انها ممثلية الصأي الراقص ، والتعري للسباحة في حوض « الاستركينين » النقي المثلج .. /

مطهر جديد يغسل كل تراث الوحدة والسأم المتنامي في دواخلي .. نشوة .. وشعور بالتوثب تداخلا في دماغي ..

خرجت من حوض « الاستركينين » ، كانت الرطوبة تضفي على جسدي العاري مرونة زاحفة لم أعهدها .. تقدمت ، وعلى اول درجة انحنيت .. مدت ملكة « الاندوكتونس اوستراليس » يدها .. قبلتها بأدب وخشوع . نظرت في عينيها فرأيت ملايين العيون الجميلة الملونة المتوردة وشعرت بنعومة يدها وبرقة ابتسامتها لي . شعرت بالارتخاء ، فأشارت بذنبها الرائع الى مكان جلوسي جانبها متوجاً بالنصال والتقاطيع الخانقة .

أعطت اشارة من ملاقطها •• تحرك الجميـع وابتدأ صاي جماعي أثيرت الساحة الماسية الصقلية وابتدأ الرقـص •• آلاف العقـارب تعانقت وتشابكت وهي تتحرك على ايقاع جوقة الصـأي وفرقـة الاناشيد الملكيـة •

مدت الملكة يدها نحوي •• ابتعدت آلاف العقارب من الساحة •• عانقتني ملكة « الاندوكتونس لوستراليس » ونحن نهرول سوية متشابكين الى ساحة الرقص •• فرقة الانشاد الملكية تصيء بعذوبة •

رقصت الملكة وهي تصيء بشبق •• انتشت •• لفتني بذيلهـا المتقطع المنتهي بكتلة ضخمة في نهايتها الشوكة القاتلة •

رقصت أنا ايضا وتمايلت في الجهات الاربع •• اعتقد انه لا جهات هنا لانعدام الحالة المكانية ، مع ذلك تمايلت في زماني الجديد ••

ضمت ملاقطها وضغطت بقوة فالتصق وجهي برأسها الصدري وبدأ جسدها البارد يتصبب عرقا •• التصقت شفتي بشفاهها وضممتها ومثل دخان اللفائف السيئة انثنيت وارتفعـت متراقصـا •• سـاد الظلام •• توقفت العقارب عن الصأي •• تداخلنا وعا [illegible] سالت احلام الكون •• كان لهاثي [illegible] وأحسست [illegible] من النجوم والاقمار

تراخى جسد ملكـة « الاندوكتونس لوستراليس » وابتعـدت ملاقطها عن جسدها •• أغفت ملايين العيون البسيطة والمركبة وفاحت رائحة جسدها الانثوي الشهي في الفراغ •• وتوقفت عن الصأي •

رميت احلامي على جسدها العـاري واندفعـت نحو بركـة « الاستركينين » وتطهرت سبع فضاءات متتالية وحملتني قدمي الـى سفارة الغربة .. كان علمها يزهو.. وعلى السرير غفوت حتى الصباح.

لم تكن في مملكة « الاندوكتونس استراليس » صباحات ولا اعتقد بأني شاهدت الليل ايضا .. الوقت عيون مركبة .. الوقت عيون بسيطة منها آلاف الرؤى .. ومع ذلك نمت نوما هادئاً مريحا وعميقا .. لم اعتقد ـ بل كنت متيقنا ـ انني نمت ما يعادل ثماني ساعات ضوئيـة وربما أكثر .. مطلق وأكيد انني غبت عن الحلم طويلاً .

* **التحولات** / تكوين **الحالة** /

بوتس أوستيانس
هرقل المجـرة القاتلـة ..
صأيك القادم عبر الفراغ اللامنتهي يجعل مفاصلي ترتعد ..
جبار العناكب القاتلة .. سيد الثمانية القابع في برجك المنسـوج من خلايا الاعصاب الدقيقة .
العتمة صارت نشيدا لظلك المظلم في فيء المرارة ..
أي الافلاك تحمل موتنا اليك ؟..
جبار الثقوب المظلمة وهالة الخيالات الخصبة في فضاء الفضاءات
بوتس اوستيانس ..
أنا الغريب الحالم بالغربة ، ارفع علم الطاعون الوردي على أشرعة الافق المهزوم .

أطلق سراح جرذان المجرات الضائعة للتيه في ممرات الشرايين وتوغل في سراديب الاوردة .

هانذا أضع على رأسي تاج المجرة الغائمة والمبتلة بالمطر السديمي .

اجعل صأي مملكة « اندوكتونس اوستراليس » مشبع بالشبق ورائحة العرق الآدمي .

أنا الذي أكل تفاح الاساطير وكتب مزامير النشوة على الالواح الطينية .

أنا الهارب من ذاتي ..

أغرس في رحم مملكة « الاندوكتونس اوستراليس » شهوة الخلق والتكوين ، وأنسرب من مفاصل عظمها الى عالم صغير مليء بالحرية والفيروس الخبيث ..

انغرست النشوة في مفاصل أعماق عالم العقارب ..

سيأتون يوما / زمانا كهوفا مليئة بالشقوق ، وحفرا من التراب . بوتس أوستيانس .

هاأنذا أتطهر في بحيرة « الاستركينين » واذهب للنوم حالما بالقادمين من آبار الطين العميقة وخنادق الفخار المشوي بحرارة الجسد البشري

تاج المجرة يزين رأسي باللامحدود من اعداد « الايزومترس ماكيولاتس » المبرقعة كل الجرذان المنتشية لي .

والطاعون القادم كجراد الصيف في الصحارى والغابات الكبرى وجدران السجون القديمة والجديدة وصفيح حواشي المدن الكبيرة .

بوتس أوستيانس

اللانهائي المتغرب في مجرة الهزات الافقية ..

وحدي اكتشفت قارة الفرح والاحلام الخرافية الهائلة..

هاأنذا اسمع النشيد الصائبي الجبار واللامحدود للعقارب يسير محني الرأس ، ممدد الذيل .. حتى العملاق الجبار « بنديس امبراتور » سيبر ورفاقه امامي وأنا على حافة بحيرة « الاستركينين » شامخا مثل لهاث الفحولة والشبق السائل من مفاصل خلايا جسدي .

بوتس أوستيانس ..

انظر الى أعظم ملكة جبارة .. عارية .. هادئة .. تأسرها غيبوبة النشوة .. عارية .. عارية حتى من سمها القاتل .

تنشطر الخلايا الصغيرة في رحمها .. وتكبر .. وتخبىء المجد انشطارا لتوازن الكون وانقلابا في فضائه الاخضر .

✯ الكائن / زمن غير موجود /

الدماغ ماسي لامع ..

العقل صخرة اسطوانية ، مكعبات فولاذية يصعب علي تحريكها حتى مجرد التفكير مستحيل فالجراد أكل كل خلايا الدماغ الحية والميتة والكثير من امثالنا بصمت ..

استرخ .. تشنج .. اغضب .. افرح .. غن .

حالات عضلية مبرمجة لا تحمل أية مدلولات عقلية ، عالم الحياة الذي تركته لكل بناة الفوقية والتحتية انتهى هنا الى غير رجعة .

انا الان ظل الملكة ..

امبراطور غير معلن على صواري البوارج الغارقة في محيط السرطان السحيق . الاحلام الشاردة في الابراج السماوية الاثنى عشرية

ارسم عالمي الخاص بكل شوارعه وساحاته وانواع الاحذية التي تسير ذهابا وايابا أخذ الشرود اكثر تفكيري ، صور غائمة تمر ، ولحظات من الزمن الارضي اتذكرها جيدا . أحيانا .. وتتذكرني أحيانا أخرى .

رعدة هائلة خلتها تقسم المجرة الى قسمين .. وتنهار على رأسي .. كل الكائنات العقربية تسمرت في مكانها .. إنه حدث غير عادي جلجل كل الاشياء والموجودات .

السيدة الجبارة « اندوكتونس اوستراليس » في المخاض ..

ومع كل طلقة يرتفع صأيها ليفتت ذرات المجرة الى وحدات اصغر سالبة وموجبة وحيادية التيار الكهربائي ..

الفضاءات ارتعدت .. فالكائن القادم عقرب لم تلده العنكبوتيات من قبل وهو غير موجود في أصل تشارلز داروين أو أعمدة التوارث المتعانقة ..

تسارع الطلق وارتسم المخاض شعاعا قرمزيا يخترق ابجديات الفضاء الضيق المحيط بقارة الاندوكتونس استراليس .

ارتعدت لاول مرة منذ ان دخلت مجرة العقارب القاتلة .

صأي صغار الاندوكتونس استراليس كان يشبه صوت الآدميين الى حد ما ..

أي جريمة هذه ، عقارب خبيثة قاتلة جبارة تحمل مكر الآدميين وأنانيتهم وحقدهم اللا متناهي على الاشياء الصغيرة .

اعداد كبيرة من صغار السيدة الجبارة قذفها الرحم بعد أن فقست البيوض داخلها ، ملامحها عقربية شفافة بأربعة أزواج من الارجل ، وملقطين وذنب مليء بالتقاطيع ينتهي بالغدة السمية وابرة الموت .

شفافة هذه العقارب لا غريب فيها إلا أن وجهها كان وجها آدميا ..
بتدنيس امبراتور بلغني بذلك شخصيا .

كان العملاق الضخم غاضبا تماما ، وينظر الي بعين الحقد والكره ولم أك مسرورا على الإطلاق ، بل ساورني شعور بالغثيان ناتج عن خوف مجهول .. اختبأ في داخلي .. تقيأت واحسست بارتفاع في الضغط الشرياني .. قذفت نفسي في بحيرة « الاستركينين » محاولا التطهر من هذه اللحظة الخطأ التي اشتعلت في ليلة الرقص الصائبة .

أصبح الآن للسيدة الجبارة « اندوكتونس اوستراليس » الحس للعهد وأمراء" يقود كل" منهم فصيلة سامة وجبارة قاتلة من العقارب المختلفة المنتشرة في جميع قارات المجرة ..

تذكرت كلمات العقيرب « بوسكوربيس » وهو يتحدث عن العقارب بزهو ..

ــ الحركة تعني موتك.. كل متحرك حي وكل حي يجب أن يموت.
وأنا بمثابة الميت ، لاني اعيش بلا حراك .
كم حجم هذا الدنس الذي لوث الخلق والتكوين ؟
أي كائن هذا المخلوق الجديد ؟..

إنه سليل المجد !!.. أول مكان قذر ونتن من نوعه .. هل ترافق القذارة أماكن تواجد الآدميين ..!؟ ، إن موسوعة « جينز » ستثبت اسمي في قوائمها إن علمت بذلك ..

آرمسترونغ أول آدمي لوث وجه القمر بحذائه ..

يوري غاغارين أول من نفث دخان سيجارته في الفضاء الارضي ..

كريستوف كولومبس الخطوة الاولى التي بدأ بعدها انقراض الهنود الحمر ..

. . . . ملوثون بوهم الاكتشـــاف .

. . . .

. . . .

. . . .

اي كون هذا الذي يمكن أن يحتمل صغار الاندوكتونس اوستراليس التي تشبه وجهي .. لا رابط بيننا سوى جذام المحبة وتعانق السرطان مع السماء المتقيحـــة .

عواء ذئب جريح اشتعل مـــن داخلي وأحرق « أولمب » مجـــرة العقارب .. نباح الكلب الذي اختبأ ذات يوم في حنجرتي فجر براكين قارة الاندوكتونس اوستراليس فاتسربت الاصوات وسالت على الارض البور وحفرت اخاديدها في الدماغ ..

اي غريب أنا ..؟ أي خاطىء ؟ غفوت من التعب وحلمت بعودة الاحـــلام ..

كم هي تعيسة تلك الاحلام التي ستأتي في النوم .. مؤكد أنهـا ستأتي يوما .. أحلامي سترجم جســدي الملوث بكل انواع الحجر .

★ نهايـــة اللا نهائي / الزمن عند الجثة .. /

عندما تبتعد العقارب عن جسدي المشلول من الدماغ حتى أظافر قدمي أبدأ باشعال تبغي ونفث الدخان المائل للزرقة .. قدرة وحيـــدة بقيت لي هي نفث الدخان وحرق السجائر .. ممارسة لطقوس الرجولة الشـــرقيه .

أنا حر بنفث دخاني في أي اتجاه •• أشكل منها كائنات غريبة وعجيبة •• أحولها •• اغيرها •• وكأنني انفث من داخلي حرباء •• حرباء كهلة ، متلولبة ومتغيرة الالوان • إنها المتعة الوحيدة •• المقدرة الوحيدة •• كنت اتحول تبغا وأحرق نفسي ثم أخرج من رئتي حصارا واسع الطيف والابعاد ••

حرباء موشورية ، تكسر الايام التي انتظرتها طويلا ولم تأت ••

جبار الغربة دخاني •• كربوني •• غير كامل الاحتراق •

رؤيتي الموشورية للأشياء جعلت مزاجي يتكسر على حافة ارنبة أنفي المتسخة بالغاز الكربوني الاسود اللامع •

تسللت الصغار الشفافة السامة التي تشبه الآدمي والعقرب بآن واحد من سرير «الاندوكتوس اوستراليس» وسبحت في بحيرة «الاستركينين» ثم خرجت لتسير على قدمي عشرات من العقارب الصغيرة الشفافة ، صعدت الى جسدي واستراحت عليه•• كتمت أنفاسي وتصنت كالعادة، الشيء الوحيد الذي أذكره ولم أنساه ما قاله لي العقرب القزم « يوسكوربيس » عن الحركة وعلاقاتها بالموت في عوالم العقرب •

استراح البعض على بطني •• والآخر عند ركبتي !نني توقفت عن الرقص الاضطرابي ومنها من غفا على مدخل فمي ، والبعض رغب بالقيلولة جانب أنفي ، والنشيط مارس لعبة « الاستغماية » داخل شعري الكثيف الاجعد •• وأنا بلا حراك •• متجمد منذ العصر الجليدي •• متكلس الاحاسيس ، متيبس الجذوع الجافة •

تفتحت كل أوردتي •• وتناثر رماد النشيد الارجواني فوق أحلامي الخاوية إلا من الجمادات التي لا تحصى ••

تحجر الهواء داخل الرئتين وتجمد سائل الدمع في عيني • وبدأت روحي تعد اللحظات التي تغادر هذه الصغار السامة القاتلة جسدي الميـــت •

لا حركة •• كل شيء على ما يرام •• أو هكذا اعتقدت •• ولا حركة •• حتى دماغي استطعت ايقاف ومضاته الكهربائية وحالات التفكير البدائي • حتى التفكير كان شكلا مركبا •• لذلك اوقفته خوفا من االرد االغريزي للعقارب االسامة االصغيرة التي بدأت بالصـأي والرقص على جميع خلايا جسدي •

بلا حراك •• أشبه بالمومياء المحنطة •• سكون صامت •• سكون ميت •• ساد ذلك في « الاندوكتونس اوستراليس » •

السيدة الجبـــارة ••

ترقب صغارها وتبتسم ببرود لهم ، والعقارب وقفت على شرفات جحورها وعـلى ممرات وساحات بـلاط الملكـة ، تراقب أنجـال « الاندوكتونس اوستراليس » الهجينة وهي تلعب على جسد الغريب الذي زرع بذرة الخطيئة في مجرة العقارب ، وفتح أول ما خور على أرض قارة « الاندوكتونس اوستراليس » وعلى بوابة قارة الظلمات وقف « بندنيس امبراتور » مع عشرات العقارب العملاقة الجبارة •• حتى « يوسكوريس » القزم كان متوثبا وعيونه المركبة مـــن آلاف العيون ترقبني ••

قشعريرة باردة سرت في جسدي عندما التقت عيناي بأعين ذلـك العقرب الاشقر الخبيث الذي لم يتوقف عن الجري في جميع أنحـاء جسدي •• آلاف العيون المركبة توضعت أمامي ••

لم تطل حالة الركود هذه ..

اندفع العقرب الاشقر نحو الجهة اليسرى من صدري بسرعة ثم توقف فجأة .. لاحظته وهو يرفع ذيله الى الاعلى وتتوثب الإبرة السامة .. لقد أحس بحركة ما .. بموجية صوتية حركية اهتزت تحت جلدي .. تقدم ببطء متوثبا .

اكتشفت متأخرا ان عضوا من جسدي يتحرك ببساطة .. إنه القلب .. اعتقدت أني نسيت إيقافه ، وتصورت المسألة كمن يعود الى منزله ليطفىء النور ..

قررت ايقاف النبض فورا ولكن القلب بقي نابضا ، حاولت ثانية وثالثة ايقافه ولكني فشلت .

العقرب الاشقر يقترب بهدوء وحذر من مركز الامواج الصوتية المتراكمة تحت الجلد .. حركة اشبه ما تكون بدوائر تحدث نتيجة سقوط حجر في ماء راكد . تصبب العرق من كامل خلايا جسدي .. احمرت عيناي .. [illegible] بطريقة [illegible] العضلة الخرساء عن النبض الذي يصدر الصوت والحركة معا .. وددت تدمير خلايا الدماغ بكاملها لأني لم أعثر على أية خلية لها علاقة بهذا القلب الآلي .

بذلت جهودي لاحداث سكتة قلبية .. جلطة في احدى الأوردة أو الشرايين . التكلسات والتصخر الذي حصل في كامل جسدي لم يشمل هذه العضلة الآلية الغبية .. وكل الأوامر العقلية الواعية والسلطات العصبية الممنوحة لي لم تقدر على ايقافها وكأن هناك من برمج لها زمن العمل الاول حتى نهايتها المحتومة ..

عشرات العقارب على جسدي •• بل مئات منها لم تشكل أي خطر علي ، لأنها لم تصادف المرور بجانب هذا المحرك الاهوج الذي يعمل دون توقف • الحياة •• وسرها •• وضعت في هذه العضلة الآلية •

رعب شديد انتابني •• وشعور بالغثيان ناتج عن اضطراب في جميع وظائف جسدي •• انخفاض في الضغط •• ومع ذلك كانت العضلة القلبية الغبية تعمل غير مدركة الخطر القادم •

تقدم العقرب الاشقر المتوثب من القلب أكثر •• وأنا عاجز •• وغير متوازن وأحس بتمرد هذه العضلة التي كانت تنبض دائما مثل رقاص الساعة في المجرة السوداء القاتلة ••

لم أك اتوقع ذلك •• توقف العقرب على مركز القلب وتشنج جسده ، واشتد ذيله •• الحركة الموجبة المندفعة من القلب جعلت الغدة السمية تفرز السم •• شاهدت قطرة صغيرة لا تزال عالقة بالابرة المدبية ، وبأسرع من الضوء غرس العقرب الاشقر ابرته فوق القلب واندفع السم الى الداخل •• الحرقة والالم أعادا الحياة المؤقتة الى جميع خلايا جسدي دفعة واحدة •

صرخت •• صرخت بقوة حتى اهتزت قارة « الاندوكتونس اوستراليس » وبقية من الغريزية الانسانية رفعت يدي وهويت بها على العقرب الاشقر الجاثم فوق القلب •• سحقته فسال منه السائل الاصفر القذر ••

صراخي جعل جميع عقارب المجرة تتوثب ••

نهضت •• واندفعت راكضا بين ملايين العقارب محاولا الخروج من المجرة •• وعلى بوابة القصر كانت السيدة الجبارة ملكة

« الاندوكتونس » اوستراليس تقف .. عالجتني بلدغة في حنجرتي جعلتني أصوي .. أصوي بقوة .

تابعت الركض .. ألقت العقارب نفسها من الشرفات على جسدي وأخذت تلدغني .. تغربلت ، وأخذت السموم في مأخذها .. وعلى بوابة قارة « الاندوكتونس اوستراليس » كان العملاق الجبار « بندنيس امبراتور » . ورفاقه متوثبين .. عندما اندفعت من بينهم محاولا الخروج من ثقب القارة القاتلة .. انغرست الابر العملاقة المدببة في جسدي المتلىء بالطعنات والعقارب . حتى القزم « يوسكوربيس » غرس ابرته السامة في أصابع قدمي .

خرجت من قارة « الاندوكتونس اوستراليس » بجسد مليء بالعقارب ، وملايين الابر السامة المغروسة فيه ، واندفعت راكضا نحو فضاء المجرة .

في الدقيقة الاولى ماتت غربتي
في الدقيقة الثانية لا زلت اركض بقوة ..
في الدقيقة الثالثة غثيان شديد وألم في معدتي ..
في الدقيقة الرابعة قذفت امعائي عشرات العقارب
في الدقيقة الخامسة حلمت بمستنقع الطمي الواسع
في الدقيقة السادسة شاهدت اطفالا يتبولون على أطرافه .
وفي الدقيقة السابعة نبح الكلب الذي يسكن غربتي ومات

انتهت الدقيقة السابعة ولا زلت اركض مندفعا نحو عالمي الارضي حالما بأشعة الشمس الدافئة .

نهاية الدقيقة السابعة كانت ايقاعا بأني لا زلت أحمل خلايا كائن آدمي انساني •• حار ودافيء •

سررت كثيرا لاني لم أمت مثل الكلاب في الدقائق الاولى ، واسرعت اسابق الساعات وسرعة الضوء للوصول الى عالمي الارضي•• الى مجرتي الخاصة •• الى انسانيتي •• لقد ماتت الغربة ، ومات معها الجرذ الحامل للطاعون •

!كتشفت متأخرا بأني لست كلبا !!

وفي الساعة الرابعة خارت قواي تماما ، وأحسست بأن جسدي يتشـقق فتخرج منـه آلاف العقارب الطائرة ، لتعـود الى قارة « الاندوكتونس استراليس » •• من كل خلية من خلايا جسدي خرج عقرب ، واندفع نحو قارته الام بشكل غريزي •• أحسست بانفجار في عيني وأنهما تتكوران وتتقسمان •• تنشطران آلاف آلاف المرات فأضحت مركبة مثل عيني ملكة الاندوكتونس اوستراليس ولاول مرة تتباطأ دقات العضلة الآلية •• الهامش الباقي على دفتـر الذكريات الانسانية •• تقل الدقات القلبية •• تخفت •• تضعف •

ساد الازرقاق والبرد جميع خلايا جسدي •• قذفت أمعائي آخر السوائل والعقارب من داخلها •• وبدأ جسدي يتعقرب ويتحول الى شكل الموت أمام نظر « بوتس اوستيانس » ••ضحكت••ضحكت•• وفي الثانية الاخيرة من الساعة الرابعة بدأت أسـمع الايقاع الاول لنشيد الموت الآدمي •

★ مشهد احادي الرؤية / جسد ميت في فضاءات المجرة /

هذا الظل الهامش يرافق موتك حتى موشور الخلية المتشظية ..
لا تعرف أين الاصل في حزنك الدائم ..
أنت أم هو ..
اشخر .. واشبع موتا مغسولا بالماء المؤنث
ألم تعرف أن الظل لا يدخل قبرا ..
لا يسكن دفن الاشياء ــ الماهية ..
هيه ..

ينغرس الافق الفضائي في رئــة الصخر البركاني فتنحل الخلايا الميتة ، وتنمل شرايين الدم الباردة ..
هيه ..
جسد رجل ميت ملوث بالصبايا وزغاريد الغبار

جسد رجل مات متدوّد ومتفسخ الدماغ ومصبر النخاع الشوكي، متصدع الحلم الكوني الذي كان .

متصدع كالبطيخ الصيفي الصاعد نحو هوة اللحظة ــ الحافة ــ القاسية المتكسرة ..

تصطدم الرؤيــة الباردة ، بأنفاس الغربــة المنخلية فترتد على انزلاقات أحادية الصوت لترسم في النهائيات صورة ابتهال رمادي أحادي الوتر .. على غشاء البهائم الافقية ارسم لك سحابات الظل الخائف ، وانفجارات المطر النووي ، لتضيء في ظلمتك الفرح الرطب .
علبة الليل اللامتناهية تغيب .. تدغدغ أناشيد المقابر الشفافة لميت متسع الاحزان ــ البغايا .

هلي .. هلي .. لو .. لو .. يا .. يا ..يا
ادخل في الشعب اليابس
لتزهر في اشواك الجرف وصخور الوديان
بوش
بوش اوسيتانس
جبار النهايات اللامرئية
اوقف صأيك الغاضب على الجسد الميت المتحلل والمتفتت في مجرات الغربة
ارقد في برج أساطيرك الابدية
فالجسد الميت السابح مات قتيل الغربة ..
انهض ضجيجك الناعس عن نصل الرهبة لتسبح في رقبة الايام المتقيحة ..
هلي .. لو .. يا ..
نشيد الموت الحالم بيكاءات الاضلاع الرخوة ..
يا أيها .. الذي انتهى .
أيتها الغربة المنسلة كخيط العناكب من الجسد الميت
طاعون الافق القرمزي يتوالد في الضوء ..
ويتكاثر تحت الالوان
بكى غريب اللانهاية .. ودّع المجرة بنشيج حزين .. وجسد مات ، فقد غادرته الروح المشبعة بالخيالات المسمومة .
عندما توقف قلبه تحول الى جثة مؤرخة بالتماسيح تسبح في فضاءات المجرة .

★ ★ ★

آفاق المعرفة

يوسف الخال شاعراً

خليل الموسى

نافذة على

ثقافة العالم

كمال فوزي الشرابي

يـوسف الخـال شـاعـرًا

خليل الموسى

يوسف الخال شيخ الحداثة رحل في آذار قبل الماضي مخلفا وراءه عددا من دواوين الشعر والدراسات والاعمال النقدية الجادة والترجمات بالاضافة الى الاعمال الصحفية ، وقد اسس مجلة « شعر » التي كان لها الدور الابرز في حركة الحداثة الشعرية في نهاية الخمسينات وفي الستينات من هذا القرن ، وكان ، في الوقت ذاته ، رئيسا لتحرير مجلة « ادب » التي كانت تصدر عن دار مجلة « شعر » ، فكانت «شعر» تصدر عن منبر الحداثة الشعرية ، في حين كانت « ادب » تهتم بالابداع النثري .

وتتضمن الاعمال الشعرية الكاملة خمس مجموعات « الحرية ــ ١٩٤٤ م » و « هيروديا ــ ١٩٥٤ » و « البئر المهجورة ــ ١٩٥٨ م » و « قصائد في الاربعين ــ ١٩٦٠ م » و « قصائد لاحقة » ، فأين يقف يوسف الخال شاعراً بين شعراء عصره ، وبخاصة بين شعراء الحداثة ؟ .

تتجلى في المجموعة الاولى « الحرية »(١) رمزية العبارة ونغمية سعيد عقل ، ولكنها تستهدف ، هنا ، الوصول الى مراقي الحرية ، فانا الشاعر غريب معذب يقاسي ولكنه ، على الرغم من ذلك ، يحاول خلق فجر جديد، وتظل ذاتيته اكثر فعلا ، فهو المنقذ والعارف ، وهذا ما نجده في القصيدة الاولى « الفجر الجديد » حين يقول :

انا يا نجوم اشهدي
ويا ــ يا ليالي اسمعي :
ساخلق فجراً جديداً
اذا الفجر لم يطلع
وابني غداً يدّعيه
الخلود متى يدّعي . (ص ١٥ ــ ١٦)

وكأن هذه القصيدة وغيرها في المجموعة الاولى تدور حول المحور الذي استعاره الشاعر من الاوديسة في المقدمة :

« اين ذاهب انت ، ايها التعس !
شارداً فوق هذه التلال ،
وغريباً في هذه القفر من الارض ،
ووحيداً ...

---

(١) ــ صدرت اولا عن دار الكتاب ببيروت ــ ١٩٤٤ م ــ ط١ و ١٩٤٨ م ط٢ ، ثم صدرت ضمن الاعمال الشعرية الكاملة عن دار العودة ببيروت ــ ١٩٧٨ م ط ١ و ١٩٧٩ م ط٢ وعليها نعتمد في هذه الدراسة .

هونا شعبك !
داخل الجدران حبيسا
كقطيع من الخنازير ...
... مــاذا ؟
اذاهب اليهم انــت ،
لتلطــق سراحهــم
وتجعلهم احرارا ؟» ـ (ص ١٣)

ويتراوح التعبير عن « انا » الشاعر بين المباشرة (وهذا معظم ما جاء في المجموعة) ، وغير المباشــرة ، فيعبر عــن « الانا » بواسطــة « الهو » والتجربة واحدة ، وهي التنويع على ما جاء في المقدمــة التي استعارهــا من « هومر » ، ومن ذلك ما نجده في قصيدة « الشاعر » التي يقــول في مطلعها :

كفن اليقظة بالرؤيا وتاه
شاعرٌ كلّ المنى بعض مناه
تنزف البرهة من ايامه
الماً يعصر للناس جناه
ايُّ فجرٍ لم يشيّع مرتجىً
صاغ في الليل مفاتيح دناه
إيه كم مدّ الى النعمى يداً
وترجّاها ، فمالت عن رجاه
هو في دنياهُ كالوهم ، فلا
فكرة ضمّته ، او قلب وعاه
جرّح القلب هواه ، فانثنى
شاكياً يفضح للغير هواه ... (ص ١٧)

وتكاد قصائد هذه المجموعة تتــوزع على موضوعــين ، الغــزل والوطنيات ، فموضوع الغزل يحتلّ الجزء الاكبر منها ، وهذا امر

بدهي ، فهو اصل الشعر وبداياته ، فمعظم شعراء العالم يبتدئون به ، وبخاصة في مرحلة الشباب ، ولذلك نجد توافره في هذه المجموعة ، من امثال القصائد التالية « القبلة الاولى — غد يحيا — غد يحتضر — الى سومي—اتنسى ؟ — اهواك — عودة — الى وردة — فراق حلوتي — قبلتان ... » اما موضوع الوطنيات فهو لا يقل اهمية عن موضوع الغزل ، ومعظم قصائده طويلة الحجم بالقياس الى الاولى ، ان الشاعر متعلق بوطنه الصغير لبنان ، ولكنه لا ينسى ان وطنه الصغير جزء لا يتجزأ من وطنه الكبير ، نجد نزعته العربية في كثير من هذه القصائد ، يقول ، مثلا ، في قصيدته « بلادي » :

بلادي ، ويومَ العربْ
مددتِ يمين الغضبْ
إلى من عدا ،
تقودين إثر الفتوحْ
فتوحاً وتلك الجروحْ
ابتْ تضمدا ،
فمنكِ اقلُّ الشراعْ
معاويةٌ للصراع
وما عوّدا . (ص ٧٥)

وهو يرى ان امل العروبة في لبنان كبير ، يرد ذلك في قوله في قصيدة « لبنان » :

لبنانُ ، يا بلدي الحبيب
إذ عبدتك لا اغالي
املُ العروبة في يديك
وإن تجاهلتِ الموالي .
اترى يعاد الامس يومَ

وقفتَ في وجه الاوالي
تحمي بقايا التنور في الشرق
الجريح من الزوال
وتظلَّ للاحرار موئلهم
تبني حدودك حيثما
يقع الصباح على جمال .
لبنانُ ، روحي عنك ، يا
وطناً تفرد بالمحال
فلانت اول يعربيٍّ
الوجه غربيَّ الخصال
جمعت يداك رؤى تموت
وواقعاً حيَّ الفعال . (ص ٨٣ — ٨٤)

والملاحظ ان موضوع القصيدة ليس غاية في ذاته في مثل هذه المجموعة ، فالشاعر يبتغي اكتشاف طريقة جديدة للتعبير عن افكاره ، ويمكننا أن نلاحظ عدة ملاحظات على هذه المجموعة منها :

١ — توافر قصائد الغزل المباشرة ، وهي متنوعة ، ولكن السمة الغالبة عليها هي العشق المثالي الصوفي ، فغزله عفيف روحي ، ولكنه ليس مقصوداً لذاته كما عند شعراء الغزل من امثال المجنون وكثير وجميل ، فالشعر يأتي أولا عند الخال ، وكان الغزل لا يكتمل الا اذا قام على الكلمة الرفيعة ، ولذلك نلمح اهتمامه بفنية الغزل والسياق والجملة الشعرية وخلق المثالية اللفظية اكبر من اهتمامه بالحبيبة ذاتها ، هو شاعر لكل العشاق اكثر مما هو شاعر لامراة محددة ، هو شاعر يتعبد في محراب الفن والجمال ، شاعر الفرح والاساطير والمعابد الوثنية والضجيج النغمي ، ولذلك لانعدم ان نجد احيانا بصمات سعيد عقل واضحة على بعض قصائد هذه المجموعة ، لنقف قليلا عند هذا المقطع من قصيدته « القبلة الاولى » :

ضممتها بكرٌ من ضمّمْتُ
وقبلةٌ كان ما غنمتُ :
بريشة النيل يعتريها
سكونُ حبٍّ غفا ، وصَمتْ
يلفّها الطهرُ قرمزياً
هام على ثغرها ، فهمتُ
ارتشف اللون باشتياقٍ
يهمّ بي مثلما هممت
فاطبق السرّ مستباحاً
يموجُ في كلّ ما علمتُ :
تجبّني .. جهدَ ما تمنتُ
وتخنق الوهم ان وهمتُ .. (ص ٢٠)

نجد ، في مثل هـذه الابيات ـ وهي كثـيرة ـ التكثيف ، سرعـة الايقاع ، النبض الداخلي ، الحيوية ، سيطرة الموسيقا ، الترداد الصوتي محاولة الخروج الكلي من المعنى النثري الى المعنى النغمي ، بصمـات الرمزية الفرنسية المنقولة الى شعرنا بوساطة اعمال سعيد عقل ، ولكن تبقى امور اهمها ان سعيد يحلق والخال يتملوج ، يخلق سعيد بلا حدود وبلا مثال بينما ينسج الخال على مثال وضمن حدود .

٢ ـ الاهتمام باللفظة الشعرية ، صحيح ان الشـاعر تشـغله الجملة الشعرية والسياق الرمزي ، ولكن تعلقه باللفظة الموسقة على هذه المجموعة ، اذ نجد ان الفاظاً مثل « عناق ـ طيوب ـ ادغدغ ـ نداء صوب ـ الإقاحي ـ العبير ـ يسكر ـ يهمس ـ نوافح ـ تواف ـ شذا ـ تضمخ ـ يهف ـ دغدغة يوشوش ـ العشايا ـ تعبق .. الخ » تشغل مساحة لا باس بها في بنية القصيدة عند هذا الشاعر .

٣ ـ الاهتمام بالترداد الصوتي ، وهذا كثير في قصائده ، ولعله يوفر التماوج النغمي فتزداد حركية الابيات وتماوجها ويحيي النبض الشعري ، وبخاصة ان قصائد المجموعة تقوم على البيت ذي الشطرين وكثر الترداد في مثل قصيدته « اتنسى ؟ » :

يراودها التمنعُ والجفاءُ
وتلقاني ولقياها ازدراءُ
وتبسم لي وبسمتها تداعتْ
يكفّنها من الذكرى بقاء .. (ص ٣٧)

وبالجملة فان هذه المجموعة تبشر بولادة شاعر يمتلك أدواته وصوته وتجربته ، وهذا ما يؤهله الى أن يخوض تجربة المسرح الشعري .

هيروديـا :

مسرحية شعرية نظمت بين ١٩٤٧ ـ ١٩٥٣ م في بيروت ونيويورك وصدرت عن دار الهدى في نيويورك عام ١٩٥٤ م ، اما الاشخاص فهم « هيرودس » ـ ملك الجليـل ، و « هيروديـا » زوج « هيرودس » و « سالومه » ابنة « هيروديا » و « تامار » وصيفة « هيروديا » بالإضافة الى بعض القادة الرومان وبعض الحضور من اليهود والرومان .

نظمت المسرحية بالاسلوب الشعري الكلاسيكي ، واستقى الشـاعر مادتها من العهد الجديد ، إنجيل متى ـ الفصل الرابع عشر ، وهي تتناول مشكلة يوحنا المعمدان مع « هيرودس » و « هيروديا » ، وقد ادّى إصراره على رأيه الى استشهاده فقطع رأسه ووضع على طبق ، فرقصت الصبية « سالومي » بذلك الطبق أمام « هيرودس » وأعيانه وجنود الرومان ، ولا يعيد يوسف الخال هذه القضية الى الاذهان ليعيد فكرة دينية معروفة او قضية تاريخية موثقة ، وإنما هو يسقط هذه الواقعة على تاريخنا

المعاصر وتجاربنا اليومية ، فيوحنا هو كلّ من يرى ويبصر على رؤياه من جلجامش الذي راى الى آخر ثوري صادق لا يتراجع امام النائبات ؛ فهل استطاع الشاعر ان يوظف هذه الواقعة توظيفا فنيا أو انه ظلّ في حدود الواقعة الاصلية ؟ وهل استطاع أن يوائم بين فني الشعر والدراما او انه ظلّ شاعرا غنائيا ينظم موضوعه الدرامي في قالب غنائي ؟ . . .

إن اختيار الشاعر هذه الواقعة التاريخية اختيار موفق الى حدّ بعيد ، ذلك انّ مأساة يوحنا المعمدان هي مأساة الانسان الذي يبحث عن الحقيقة ويجاهر بها ويضحي في سبيلها ، هي مأساة الانسان في عالم لا حرية للقول فيه ، أو هي مأساة الإنسان الذي يرى بين اناس لا يرون ، هي مأساة المبدعين في عالم قلّ فيه الإبداع ، يخضع اناسه الظلم ؛ فعلى الرغم مـن أن « سالومي » لـم تقتنع بفكرة امهـا فانها نفذتها وكانت اداة طيعة في تنفيذ ما لا ترغب به .

تبدأ المسرحية بالتعريف بشخصية « هيروديا » فهي امرأة فاتنة ، تطمح الى العزّة ، تتمنى أن تملك الجمال الابدي ؛ بل هي تحسد ابنتها « سالومي » على شبابها النضر ورشاقتها الفريدة ، كما تحسد على إعجاب الناس بها وبرقصها الخليع (ص ١٣١) ، ثم نتعرف « سالومي » ومشكلة « هيروديا » فهي ليست مع الملك الصاغر ، لانه اضعف من ذلك ، تأمر فيطيع ، ولكن مشكلتها مع الشريعة التي يدافع عنها المعمداني ، وهو رجل عنيد لا يلين ولا يسكت عن الحق،ولذلك هي تسعى الى راسه، وتسخر جمال ابنتها في تحقيق ذلك ، كما تستخدم دهاءها وذكاءها ، وتهدد ابنتها بانها ستعود الى الرقص امام الاعيان والقادة إن لم تفعل ما تمليه عليها ، وتنجح الخطة ، و « سالومي » لا ترضى الملكة يهوذا ان تعود الى ما كانت عليه ، وتنفذ إرادة امهـا .

يدور الفصل الثاني في باحة في قصر هيرودس الذي يتوسط مدعويه من أعيان الرومان واليهود ، وهم في مرح باذخ وصخب فاجر وانتقادات جريئة في ليلة ملكية ساحرة في ذلك العصر ، اما «هيرودس» فلا يهمه

سوى الترف والبذخ ، ونلمح من خلال هذا الفصل انه رجل ضعيف يحكم تحت ظلال رماح الاجنبي ، اما جنود الرومان فهم يسخرون منه ومن ملكه الزائف ، ويتحول هذا الملك حين تدخل سالومي بثياب الرقص الخليع الى أضحوكة على السنة الرومان واليهود معا ، ثم ينساق الى رغبات « سالومي » ويعدها بجواهر خزائنه ، ولكنها تطلب راس يوحنا المعمدان ، ثم تدخل « هيروديا » في اللحظة المناسبة وتتدخل في الامر ، وتذكره بوعده ، فتعود اليه النخوة ويأمر براس يوحنا .

اما الفصل الثالث ــ الاخير فهو في مقصورة « هيروديا » تتجلى فيه شخصية الملك ضعيفة متهالكة ، يندم على فعلته او هو خائف من العاقبة ، وتحاول « هيروديا » ان تطيب خاطره وتهدىء روعه ، ثم تقع الكارثة ، فيخبره القائد الروماني برغبة روما في عزله عن العرش نزولا لرغبات الدمشقيين ، ثم تحيط الجنود بالقصر ويهاجم الشعب الثائر الملك طالبين رأسه فداء ليوحنا .

نقف أولا عند الشخوص ، فهي شخوص درامية ناجحة ، ف « هيروديا » امراة فاتنة تدور حول رغباتها أحداث المسرحية ، وهي الشخصية المحورية الوحيدة ، تستخدم حسنها في سبيل الوصول الى ما تشاء ، وهي في ذلك شبيهة بشخصية شجرة الدر او أن شجرة الدر شبيهة بها كماأنها تشبه من جهة اخرى دليلة في « أفاعي الفردوس » لابي شبكة ، وهي امراة ذكية تستخدم حسنها وإغواءها الى ارتياد المحال ، فهي راقصة تتوصل الى الحكم وتحاول ان تستأثر به لنفسها ، تعرف مواطن الضعف في شخصية « هيرودس » وتحاول استغلالها (ص ١٧٣) ، وهي امراة أفعى ليست اللذة من همها ، فهي تحاول أن تكافىء الملك بعد أن تخلصت من يوحنا ، تشرب معه الخمرة في مقصورتها ، تشرب بسعادة لا لمقابلة الملك ، ولكن لانتصارها على يوحنا (ص ١٧٠) ، وهي اولاً وأخيرا امراة مصابة بالنرجسية وعبادة الذات على الرغم من ان الزمن يجري سريعا ، وهي لا تفتأ تتحدث عن نفسها بمثل هذا المقطع :

حسب تامار

فازكى من الطيوب خصالي :
هل « لحواء » يوم آدم إغوائي
وشوقي الى ارتياد المحال ،
ام « لساره » بعض الذي وهبت نفسي
وأملى على الزمان وصالي ،
ام « لراحيل » زهوة الحبّ في قلبي
وديباجة الصبا في جمالي
واستباقي الورود للنّور فجراً
برداءٍ غضٍ وسحرٍ حلال ،
ام « لإستير » رونقي ، وارتداد الشمس
عن طلعتي ، وفرط جلالي
وخضوع الملوك رهن بنانٍ
درّبتها المنى على الإذلال ،
ام « لإيزابيل » الدخيلة شيءٌ
من صدود العذراء في إقبالي
وشموخي كانما الكون خلقٌ
بيميني ومنحةٌ من شمالي ! (ص ١٢٦ ــ ١٢٧)

والخصم القوي لـ « هيروديا » هو يوحنا ، ولكنه خصم رهين السجون والتعذيب ، ولذلك تستطيع ان تنتصر على هذا السجين ، ولكنها لا تستطيع الانتصار على مبادئه التي اودع بسببها السجن ، فتكون الغلبة ليوحنا باستشهاده ، فذلك ما دفع المسرحية الى النهاية ، وعجل بسقوط نظام « هيرودس » و « هيروديا » معاً .

أماالشخوص الاخرى فهي ثانوية متممة ؛ « فسالومي » صبية جميلة فاعلة في المسرحية وفي حركتها ، ولكنها فتاة ساذجة لا تملك دهاء امها وذكائها ولذلك كانت اداة طيعة في تنفيذ الجريمة ، و « هيرودس » ملك مأجور منصرف الى شهواته ، ينفذ هو أيضا رغبات « هيروديا » التي تسوقه الى نهايته ، وثمة « تامار » وصيفة « هيروديا » ، وهي شخصية اقل أهمية من غيرها ، ويتجلى دورها في كيل المديح الى سيدتها . ولذلك كانت الشخوص درامية خالصة لانها تجمعت حول الشخصية المحورية الواحدة « هيروديا » وتساوقت في حدث درامي متكامل .

ولم يتدخل الشاعر في مسار رسم هذه الشخوص ، ولم يرسمها من الخارج ، وإنما توغل في دواخلها واغوارها وتركها تكشف لنا بالحوار النشيط عن مزاياها وخصائصها .

اما بالنسبة الى يوحنا المعمدان فهو شخصية محورية لانه الفاعل الاقوى في الحدث ، ولكنه شخصية لا دور لها في الحوار وانما يتحدث عنه من خلال الشخوص الاخرى وبخاصة « هيروديا » التي لا تخشى سواه يبدو ذلك في النص وبخاصة في قولها :

لا ، فيهوذا

نقمةٌ دونه ورجع عتابِ
وهرودٌ في قبضتي يتلوّى
فهو قلبٌ يهوى وعقل يحابي ،
فتراني اخشى ، متى ظلّ حيّاً ،
ان يوالي على هواي التحابي .
فإذا بالنبيّ حرٌ ، وبالاعداءِ
من حوله رؤوس حرابِ

ينضح السمُّ اصفراره ، فمجدي
بارقٌ خلّب ونجمٌ خابي
وجناحٌ محطّمٌ صدم الريح
فاهوى ممرّغاً بالتراب ! (ص ١٣٨)

والصراع متنام متشابك مركب ، فبذور الصراع الحقيقي تكمن بين الشعب والمستعمر الروماني ، فالشعب غير راض عن المستعمر في بلده ولا عن الملك الذي فرضه المستعمر عليه ، اما الصراع بين « هيروديا » ويوحنا المعمدان فهو ظاهري او ثانوي لان يوحنا لا يريد ملكا وانما يدافع عن الشريعة التي انتهكت ، فـ « هيروديا » امرأة من عامة الشعب كانت راقصة ، فاستخدمت جمالها وذكاءها وتأثيرها في الملك ووصلت الى ما وصلت اليه ، ولا يتيسر لها تعزيز سلطتها الا اذا كان زواجها شرعيا ، ولكن المعمداني لا يبارك هذا الزواج ولا يقبل به ولا يسكت عليه ، ولذلك كان هذا الصراع بين المرأة والشريعة او الشعب ، ويوحنا يقف الى جانب معتقدات شعبه والتقاليد الدينية ، فلا يحق « لهيروديا » الزواج من الملك لانها كانت زوج اخيه ، ولهذا كان الصراع مركبا متناميا متشابكا للوصول الى قلب الملك ، والصراع للزواج الشرعي منه وتعزيز سلطانها وشرعيته ، وهذه الصراعات روافد تصب في النهاية في الصراع الحقيقي وتعززه وتقوي حركته وهو الصراع بين الشعب ومعتقداته من جهة وبين الحكم والسلطان الروماني من جهة .

والحركة في هذه المسرحية (متمفصلة) تصاعدية هرمية درامية ، فهي ، في الفصل الاول ، مدفوعة بالكلمات والايقاع الكلاسيكي البارز والالفاظ المنتقاة المعبرة والصور الموظفة والسياق المتماوج من خلال الحركة النفسية التي تعيش فيها « هيروديا » ، فالالفاظ تتساوق في ايقاع عضوي يتماوج عبر اعجاب « هيروديا » بذاتها ، ويعزز هذه الحركة ويدفعها الى التصاعد اطراءات « تامار » سيدتها في المشهد الاول فتتكشف سمات الشخصية المحورية ، وتتحول هذه الحركة الى النقيض

في المشهد الثاني ، فالاعجاب يتحول الى شهوة الانتقام وان تبقى « هيروديا » واحدة في جمالها وسلطانها ، وهذا يتطلب منهـا التغلب على العقبات ، وما من عقبة سوى المشكلة مع يوحنا المعمدان ، وتتحول الحركة في الفصل الثاني الى شهوات « هيرودس » ليتم تكامل العمل الدرامي ، فيندفع « هيرودس » بعد « سالومي » بخزائن ملكه وبما تشاء وكلما ازدادت في غوايتها وحركاتها ازداد كرمه والح في وعوده الى ان تصل الى ذروة العمل الدرامي اذ طلبت : رأس يوحنا ، ثم يعزز هذا الطلب تدخل « هيروديا » فتقع الواقعة :

هيروديا : **انت اقسمت**

وحق على الملوك الوفاء

ما يقولون عند قيصر اما

سمعوا عنك ما تعيب الاماء

هيرودس (متحمسا) :

أي وربي اقسمت . . . فليك ما اقسمت

هيه ! ولتعرفن العباد

ان هيرودسيد القول والفعل

وطوع لما يروم الوداد . .

فاجرعوا الخمر ، وانقروا الدف . . .

اسرع ! دونك السيف ايها الجلاد . (ص ١٦٧ ــ ١٦٨)

. ثم تبدأ الحركة بالهبوط في الفصل الثالث بعد ان يستيقظ الملك على ما فعلت يداه ويندم ، ولكن لات ساعة مندم اذا استيقظ الشعب وثار وبدأ يحاصر القصر ، وتخلى السيد الروماني عن الملك الذي ما عاد قادرا على خدمتهم ، وكانت النتيجة الطبيعية المتصلة بمقدماتها .

هذا هو المسرح الشعري عند يوسف الخال ، وهو مسرح نجح شعريا ودراميا ، والباحث في أعمال هذا الشاعر يتمنى لو واصل الشاعر

النظم في هذا الفن ، ولكن ربما كان لاصداره مجلة « شعر » عام ١٩٥٧ وانصرافه الى الترجمات(*) والكتابة الصحفية دور عن انشغال هذا الشاعر الكبير عن المسرح الشعري .

ــ البئر المهجورة ــ ١٩٥٨ :

يحسن بنا ان نلتفت اولا الى ظاهرة الرمز التموزي في هذه المجموعة والى استخدامها استخداما فنيا موظفا ، فالخال من أوائل الشعراء التموزيين ، وقد استخدم الرمز بصورته الاحتفالية الايحائية ، فهو يخرج من اللاشعور ليتجسد في بنية القصيدة ويفتل عبر خيوطها ونسيجها على نقيض ما يفعله كثير من الشعراء المعاصرين اذ يتجلى الرمز في قصائدهم وسيلة زخرفية تثاقفية .

ويحاول الشاعر ان يكتشف الجذب الروحي في الجماعة وان يعبر عن ذلك تعبيرا فنيا غير مباشر ، فثمة ابراهيم وتموز والمسيح والمياه والبحر وغيرها ، ولكن سائر البشر يمرون ولا يدركون قيمة هذه التضحيات .

ويصنع الخال صنيع اليوت «Eliot» اذ قدم الاخير قصيدته الشهيرة «الارض اليباب» «The waste land» الى «عذرا باوند» «Ezra Pound» الصانع الامهر ، ويفتتح الخال هذه المجموعة بقصيدة تلخص مجموعته وهي تحت عنوان « الى عزرا باوند » وهو ينهج نهج « اليوت » في البحث

* ترجم الى العربية : ــ الارض الخراب ــ إليوت ــ صدرت عن دار مجلة شعر ــ بيروت ــ ١٩٥٨ م .
ــ ديوان الشعر الاميركي ــ مختارات شعرية ــ صدرت عن دار مجلة شعر ــ بيروت ــ ١٩٥٨ م .
ــ روبرت فروست ــ قصائد مختارة ــ دار مجلة شعر ــ بيروت ــ ١٩٦٢ م .
ــ النبي لجبران خليل جبران ــ دار النهار للنشر ــ بيروت ــ ١٩٦٨ م .
شارك في ترجمة الكتاب المقدس .

عن الخلاص الروحي ، فيعيد تجربة الخلق الاولى وقضية طرد الانسان الاول من الفردوس ، فالانسان قد غدا عاريا آثما منبوذا بعيدا عن الله ، ولذلك هو يبحث عن الله في هذه المفازة ، فالمشكلة العامة هي اليبـاب الروحي ، والبحث عن الله في الجماعة هو ما يشغل الخال :

سالناك ورقة تين
فإننا عراة ، عراة .
أثمنا الى الشعر ، فاغفر لنا
ورد الينا الحياة . (ص ١٩٧)

ويعيد الشاعر هذه المشكلة في معظم قصائد هذه المجموعة ، فهـو يقول ، مثلا ، في قصيدة « الحوار الازلي » :

عبيد نحن للماضي ، عبيد نحن
للآتي ، عبيد نرضع الذل
من المهد الى اللحد . خطايانا ؟
يد الايام لم تصنع خطايانا .
خطايانا صنعناها بايدينا :
لعل الشمس لم تشرق لتحيينا :
هنا مقبرة النور ، هنا الرمل ،
هنا يستنسر البغاث ، تفنى القمحة
الاولى . (ص ٢٢٤ ــ ٢٢٥)

ويقول في قصيدة « الدعاء » :

هوذا الدرب موحش ، ورحاب
الدار قفر ، والشط مضجع رمل
هجرته الامواج . (ص ٢٢٨)

واذا كانت المشكلة عند « اليوت » في « الارض اليباب » عقم تلك الارض وابتعاد الحضارة الغربية المعاصرة واهلها ابتعادا كليا عن الله فالمشكلة في « البئر المهجورة » هي في خواء الناس ، فتموز لا ينهض ليس لعلة فيه ، وانما تكمن العلة فيمن حوله ، فالجماعة عظام لا حياة فيها ، وقد مل تموز الطواف من دار الى دار ليردم هذه العظام ، وقد غدا حفارا للقبور شبيها بحفار جبران ، وذلك لان الموت قد اباد هذه الكثرة التي تشبه الجموع المتدفقة على جسر لندن في قصيدة (اليوت) ، وليس حفار الخال سوى تموز ذاته وهو حفار جبران النيتشوي الذي يعمل في دفن الاحياء ــ الاموات حبا بالبقاء الامثل ، يقول الخال :

وانا في هذه الدارة وحدي
جائما كالهم ، كاللعنة ، كالخوف
على صدر الجبان ،
جائما في البرهة في كل مكان ،
جائما بين العظام .
ليت من يجرؤ ، من يقوى
على طمر العظام !
انا لا اجرؤ ، لا اقوى على
قبضتي كلت واظفاري براها
طمر العظام :
الزحف من دار لدار ،
منذ ما سمّرت في الحرف مصيري ،
منذما اطفات الريح على الشط مناري . (ص ٢٠٠ ــ ٢٠١)

ويتحول حفار القبور الى شخصية ابراهيم او تموز في قصيدة « البئر المهجورة » ، ومشكلة ابراهيم في انه في جماعة لا تقدر التضحيات وابراهيم رمز الانسان العربي المعاصر والاسطوري في الوقت ذاته ،

والمشكلة التي يواجهها هي الزيف في بنية المجتمع العربي المعاصر ، فقد غدا العربي اليوم يعد الخلاص الفردي غاية ولذلك غدت التضحيات امرا غير مالوف في نظر قسم كبير من الجماعة :

وقيل انه الجنون .
لعله الجنون .
لكنني عرفت جار يالعزيز من زمان ،
من زمن الصفر .
عرفته بئرا يفيض ماؤها ،
وسائر البشر
تمر لا تشرب منها ، ولا
ترمي بها ، ترمي بها حجر . (ص ٢٠٦)

ولا يجد الخال حلا لهذه المشكلات المتداخلة الا بالعودة الى الجذور ، لعلها الجذور الروحية الشرقية التي يتحدث عنها الخال في قصيدة « الجذور » ، ففيها ، في رأيه ، يكمن سر الحياة ، ويتبدى فيها تموز والمسيح والخلاصان الفردي والجماعي ، ويعود الشاعر الى نينوى وسنحريب وشهرزاد ، ولكنه يظل قلقا على هذه الجذور من ان يتسلل اليها الصقيع الانساني القادم :

اواه ، يا صديقي الغريب ، نحن جسد
كالورق الذي يهر ، جسد
والسر في الجذور .
وها هي الجذور تسال التراب عن مصيرها ،
والنهر لا يجيب .
في الصيف لا يجيب .
من يا ترى يجيب هذه الجذور عن مصيرها ،
يحضنها ،

يرد عنها قسوة الشتاء ، والربيع مقبل ،
لا بد مقبل .
من القبور والحقول مقبل .
فالموت والحياة واحد ،
والارض وحدها البقاء . (ص ٢١٣)

ولعل التمسك بالجذور يفسر لنا موت الاله تموز او قتله اذ حررت الرؤيا في الانهار ، ويختلط الرمز التموزي بالرمز المسيحي هنا وهناك فتموز المقتول هو المسيح المصلوب ، ومرة يغدوان واحدا في نسيج القصيدة فلا يستطيع الباحث ان يفصل بينهما ، وقليلا ما يبدو احدهما دون الآخر ، ذلك لان مدلولهما الرمزي واحد يتجلى في موت الفداء والشهادة والعطاء :

ففي الموت عرفناه ،
وما كنا عرفناه .
وحق الشيء ان يعرف ،
كالحب الذي يعطى ،
او الخير الذي يرجى ،
عرفناه ؟
عرفنا ذاتنا فيه :
عالم اوصدها النسيان : لا وقع حصاة ، لا صدى .
عالم مات به جرح الخطايا . (ص ٢١٦ — ٢١٧)

وتبرز في هذه المجموعة امور اهمها :
١ — أن الخال في « البئر المهجورة » شاعر رؤيوي نبوي .

٢ — كثرة استخدام الرمز التموزي والرمز المسيحي بشكل تداخلي للتعبير عن موت الفداء .

٣ ـ التأثر بـ « اليوت » ، ولكنه التأثر الايجابي ، فالخال استطاع ان يفلت من براثن الشاعر الانكليزي الاميركي ، صحيح ان الاخير قـد تشكى من الجدب الروحي في الحضارة الغربية المعاصرة وفي اهلها ، اما الخال فهو لا يشكو الجدب الروحي بقدر ما يخشى منه على مستقبل العلاقات الانسانية التي مايزال بعض افرادها يضحي ، وهو يخشى من الخواء الاستهلاكي في منطقتنا وثمة فرق بين الامرين .

ـ **قصائد في الاربعين ١٩٦٠** : تبرز في هذه المجموعة امور تتعلـق بالموضوعات والمضمون وامور فنية اخرى ، اهمها :

١ ـ **العودة الى موضوع الغزل** : ثمة قصائد غزلية شبيهة بما مر في ديوانه الاول « الحرية » ، ويمكننا ان نقسم هذا الغزل الى قسمين : الغزل الفردي والغزل الكوني ، اما النوع الاول فهـو يخص الشاعـر وحبيبته في لحظة ، عشق محددة ، وهو موجه الى حبيبة واحدة توجيها مباشرا ، وهذا ما نجده في بعض القصائد ، منها ، مثلا ، قصيـدة « قالت يكفي » :

قالت يكفي
في شفتي وجع
في نهدي وجع
كلي وجع
يكفي
اطفىء مصباحك ، ثم
في الفجر سواد .
سانام
وينام معي العالم
وينام معي العالم
لا احـلام

توقظنا . يوقظنا موت الاحلام .
اليقظة غاب يحترق
ستصير رماد . (ص ٢٤٨ — ٢٤٩)

أما الغزل الكوني فالحبيبة ليست مجرد حبيبة ، وانما هي الحبيبة التي حلت في الوطن والعالم والكون والحياة والحب حيث تغدو رمزا للفردي والجمعي للغائب والحاضر للماضي والمستقبل وللنوع الانساني ، وهو غزل غير محدد شبيه الى حد بعيد بالغزل الصوفي الذي نجده في قصائد « ايليوار » «Paul Eluard» و « اراغون » «Louis Aragon» وليست لحظة العشق مقتصرة على لحظة محددة ، وانما هي اللحظة الكونية الممتدة من الماضي الى المستقبل ، وهي دائمة الحضور كحضور الحب ذاته ، ومن امثلة ذلك في هذه المجموعة قصيدة « أمنية شاعر » ، ومنها قوله :

وبعد حين كبرت حبيبتي
وهاجرت
وصعدت الى جفوني شاطئا
فشاطئا — الى حنايا اضلعي ،
حينئذ اسكنتها معي .
كانت حديقتي بلا سياج
فرفعت واحدا ،
وكان بيتي قصبا وغرفة
فصار حجرا وغرفا ،
وكنت اوقظ الصباح كل ليلة
اذا به يوقظني .
ما همني !
تبوح لي ، لجسدي ،
ويدها علي في خشوع
صامتة كلهب الشموع . (ص ٢٦٢ — ٢٦٣)

٢ ـ **القلق من تحجر العلاقات الانسانية** : اكثر ما يقلق الشاعر المعاصر تحجر العلاقات الانسانية ، وهذه ظاهرة بارزة في الشعر العالمي ، وبخاصة في الشعر الفرنسي ، والخال من الشعراء الذين بدؤوا يخشون انتقال هذه العدوى الى مجتمعنا الاستهلاكي ، فنحن نستورد اشياء عدة ، وقد اخذت مجتمعاتنا تتحول بفعل الزمن الى مجتمعات شبيهة بالمجتمع الاوروبي ، ولذلك يبدو قلق الشاعر جليا في المقطع الرابع من « القصيدة الطويلة » :

ساعصب عيني وامشي كسيحا في الارض . لجاري
سور من دخان . لجارتي قبضة من حجر . للغريب
بيننا قامة من قصب . (ص ٢٨٦)

ويدعم ذلك القلق الازدواجية بين القول والفعل التي اخذت تتجلى في علاقاتنا ومعاملاتنا ، وهذا ما عبر عنه بقوله :

عيناي على الآفاق ، وجبيني ساجد في العتمة (ص ٢٨٨)

كما يدعم ذلك ويعززه ظاهرة الادعاء او الرجال الجوف التي عبر عنها « اليوت » ، يقول الخال :

عنقي من خشب ، وراسي طابة من التبن على
قامة من ورق الجرائد . . .
اضرب . لن اجلس على حجر . عنقي بلا
جذور ، وقامتي عكاز مهجور . (ص ٢٨٩)

٣ ـ **استخدام الرمز التموزي** : ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد هذه المجموعة والمجموعة التي سبقتها من اشارة رمزية ، ولكن الرمز التموزي يكاد يطغى عليها ، ويتجلى هذا الرمز احيانا واضحا في بنية القصيدة ، في مثل قصيدته « للعروق وحدها ان تنطق » :

الاشجار تهجر الصمت وتبكي إلهها القديم .
لا اوراق على الجسد . العروق كساؤها الاوحد .
وفي الحديقة ماء ـ (ص ٢٨١)

ويرافق احيانا الموت الروحي الجفاف الذي حل بالارض بعد موت تموز ، وهذا ما استفاده الخال من قصيدة « الارض اليباب » اذ قال « اليوت »(٢) :

هناك الكنيسة المقفرة ، وحدها الريح تسكنها
خلعت نوافذها والباب يترنح

واعاد الخال هذه الصورة مرتين تعبيرا عن الخطر الذي يتهدد انساننا من جراء ابتعاده عن اصالته الروحية ، فقال في قصيدة « العشاء الاخير » :

لنا الخمر والخبز ، وليس معنا المعلم . جراحنا
نهر من الفضة .
في جدران العلية شقوق عميقة . على النوافذ
ريح . في الباب طارق من الليل »
ونحن ناكل ونشرب . جراحنا نهر من الفضة .
العلية تكاد تنهار . الريح تمزق النوافذ .
الطارق يقتحم الباب .
نقول : لناكل الآن ونشرب . إلهنا مات ،
فليكن لنا اله آخر . تعبنا من الكلمة ، وتاقت
نفوسنا الى غباوة العرق . (ص ٢٧٩)

(2) The waste land an dothe rpoems — New York - P. 44.

وتتكرر هذه الصورة « الاليوتية » في « القصيدة الطويلة » اذ قال :

اعشاب البرية تصلي بلا بخور ، لا صليت في
الهيكل . لا صورة على الحائط . مفتوحة هي الابواب
ولا من يدخل .
اجرني ، ايها الغائب . (ص ٢٨٥)

٤ ـ استخدام القناع الدرامي :

اما استخدام القناع الدرامي فهو من اهم وسائل الحداثة الشعرية ؛ ففي القناع يتطابق صوت الشاعر والحدث المستعار للتعبير عن تجربة معاصرة تعبيراً غير مباشر وخلق المعادل الموضوعي . والأهمّ في هذا الاستخدام أن يكون كلياً يشمل القصيدة ولا يرافقه شرح او تفسير او تعليق ولا يرفع الشاعر القناع عن وجهه ليعبّر تعبيراً مباشراً او يدلي بدلوه ، فهذا إن حدث ، يدلّ على اخفاق الشاعر في أن يقنعنا بفنية القصيدة ، كالمخرج المسرحي الذي يوقف حركة المسرحية ليشرح للمتفرجين او يفسّر لهم بعض المواقف أو ما شابه ، والخال يتقنّع بقناع المسيح في قصيدة « التوبة » فيستعير حدثاً قصيراً من العهد الجديد يمثّل اعتراض السيد المسيح على الاب حين ترك تلاميذه ، وأخذ يصلّي في بستان في ضيعة جتسماني قبل أن يمسك الجنود به (٣) ، والملاحظ على بناء هذه القصيدة انّ الشاعر قد نجح في استخدام القناع ، فهو لم يرفع القناع عن وجهه طوال القصيدة ، وهو يتعذّب من أجل سعادة شعبه ، وعلى طريقة التذكر وتداعي الافكار يمرّ في خاطره مشهد آخر وهو يخاطب مريم المجدلية التي غسلت قدميه وشعره بالطيب ، والمسيح ـ الشاعر في تمرّده نموذج الإنسان الحرّ ، وعلى صليبه تتجلّى التضحية في سبيل الحرية التي يعشقها (٤) .

---

(٣) متى ـ ٢٦ : ٣٦ ـ ٤٢ .

(٤) انظر القصيدة في ديوانه ـ ص ٢٩٦ وانظر : شكري ، د. غالي ـ شعرنا الحديث الى اين ؟ ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ط٢ ١٩٧٨ م ـ ص ١٨٣ ـ ١٨٥

٥ ـ الاحتفاليـة :

وإذا كانت الارض جدباء قد أصابها القحط وأصاب البشر الخواء فلا بدّ من إقامة الصلوات الاحتفالية لدرء الامراض والاخطار ، ويكثر الخال في هذه المجموعة من الصلوات ، فمرّة يصلّي من اجل ان يعيد إليه الإله حبيبته بعد الموت :

ربّـاه حينما تعيـدني إليـك
ماحيـاً خطيئتـي
اعـدْ إليّ ، وحدهـا ، حبيبتـي
لكـي يصـغي ما اقولـه غنـاءْ
تسمعه ،
تحبّ ان تسمعه السماءْ . (ص ٢٦٥)

وهو يصلّي صلاة اخرى بعد ان حلّ الجفاف في الناس ، وتحجرت العلاقات الإنسانية وكاد الناس يشربون الدماء والدموع وضاع اكثرهم في المفازات ، فهم في الرمق الأخير وفي الصلاة الاخيرة يترجون حدوث معجـزة :

هـذا النـداء ، يا سـماءْ
آخـر النـداءْ
هلـمّي
نكـاد نرشـق الدمـوع من عيوننـا
ونشـرب الدمـاءْ (ص ٢٧٨)

اما الاحتفالية فهي متنوعة في هذه المجموعة ، فمرّة تكون احتفالية جسدية كما جاء في المقطع السادس في قصيدته « صلاة في الهيكل » وهيَ تذكرنا بنشيد الإنشـاد :

عينـاكِ جـدولا نـداء ، ما اشهى فمك الطفـل .
لسانك يصنع الجسد ، ولهاثك يعطي نسمة الحياة .
آه ، ايّ إله انت جنتك لا تغري بالخطيئـة .
ثمارها كلها لي . انا انسانها الاول .
عانقيني ايتها الغبطة . على جسدك اجريت
زورقي . مجاذيفه شـهوة لا تفنى .
للنـوءِ ان يهبّ ما يشاء . انا بَحار عريق ،
زورقي ارزة" من الحب" . (ص ٢٧٢)

وتكون مرة احتفالية طقسية تقوم على القرابين كما في المقطع الخامس من القصيدة السـابقة :

تسلّقت الليلة" ابراج العاج . سنلئمي شـعرك
الازرق .
آه ، وعلى مذبحك قدّمت" قرابين : زوج" من
اليمام ونعجة" سمّنَت" للذبح . وها انا اهبط السفح
ومعي وحيدي . جراح الفرح تصيح ، واياامي صامتة
كاليـد .
سارعى غنمي عند الفجر ، وفي المسـاء اغنّي لها
اغنيـات الرجـوع .
والآن دعينـي اصرخ .
جسـدي يبتعـد عني . يفارقني كغريب ، كفارس
ما رايته من قبـل . (ص ٢٧١)

بعد هذه الجولة الشعرية ، هذا هو الخال الشاعر الذي افتقدناه مخلفاً وراءه تراثاً من الشعر والترجمات والدراسات النقدية ، وقـد أخلص لفنـه فكان بحق" شيخ الحداثة في زحمة الشعر الاستهلاكي في وطننا العـربي .

✶ ✶ ✶

نافذة على ثقافة العالم

كمال فوزي الشرابي

● بليز صندرار BLAISE CENDRARS

الزعيم المقنع للشعر المعاصر ، بمناسبة مرور مئة عام على ولادته

اسمه الحقيقي لوي فرديتان صوسر . ولد في سويسرا عام ١٨٨٧ وتوفي بباريس عام ١٩٦١ . ويعتبر احد كبار الشعراء والروائيين في النصف الاول من القرن العشرين .

في عام ١٩١٢ قدم الى فرنسا بعد أن زار روسيا وأمريكا . وقد اكتسب الجنسية الفرنسية بعد أن فقد ذراعه اليمنى وهو يقاتل في صفوف (الفرقة الاجنبية) بمنطقة شمبانيا الفرنسية عام ١٩١٥ . وكان منذ الخامسة عشرة من عمره يعشق السفر الذي منحه ، بحسب آراء بعض النقاد ، هذه الالتماعات الغنائية التي نجدها في شعره ، كما اتاح له هذا السفر ، او بالاحرى التشدد في السفر ، السحر العجيب الذي نراه مثلا في قصيدته (عيد الفصح في نيويورك) ، وهي قصيدة طويلة تنزهية تمتزج فيه الصور الحاضرة بالمشاعر المؤثرة والذكريات البعيدة . يقول في مقاطع منها موجها حديثه ، ذات جمعة مقدسة ، الى (المصلوب) :

انحدرتَ بخطى واسعة الى قاع المدينة .
جنبكَ مفتوح كشمس كبيرة (...)
مولاي ، انا في حي اللصوص الطيبين ،
والمتشردين ، والصعاليك ، ومخبئي الأشياء المسروقة .

★

افكر في اللصين اللذين كانا معك على المنصة ،
واعلم أنك تكرمت فابتسمت لحظهما السيء .
كان احدهما يريد حبلاً معقوداً في نهايته
ولكن الحبل ليس مجاناً بل ثمنه عشرون فلساً .
كان يحاول كفيلسوف ، هذا الشيخ قاطع الطريق .
اعطيته افيوناً ليذهب بسرعة اكبر الى الفردوس .

★

افكر ايضاً في موسيقى الشوارع ،
في عازف الكمان الأعمى ، في الاكتع الذي يريد الارغن الصغير المتنقل ،
في المغنية ذات القبعة القش المزينة بورود من ورق ،
واعلم ان هؤلاء هم الذين يغنون خلال الأبدية .
مولاي ، هَبْ لهم صدقة
غير صدقة اضواء المصابيح الغازية ،
هب لهم صدقة الفلوس الوفيرة في الدنيا (...)

ظهرت هذه القصيدة لدى نشرها الشاعر غيوم ابولينير فكتب بعد فترة قصيرة قصيدته (منطقة Zone) واذا مزجنا الصفات العامة لكل من هاتين القصيدتين ، وكذلك ما يرد في قصيدة صندرار (نثر القطار العابر سيبيريا وجيهان دو فرانس الصغير) من تأثيرات مقصودة

فاننا نقع على صورة امينة الى حد كبير لما سمي في تلك الحقبة « الشعر التكعيبي » ، وهو شعر يتجاوب مع الجمالية التي ابدعها فنانون كانت الصداقة تجمعهم سواء في مرسم بيكاسو او في مقاهي مونبارناس .

في قصيدته الطويلة « نثر القطار العابر سيبيريا ...» المشار اليها والمنظومة عام ١٩١٣ ، اتبع الشاعر اسلوب الشعر المرسل على تباين في القوافي والايقاعات ، كما استعمل بالتناوب النفسين الملحمي والغنائي بحسب ما تقتضيه طبيعة الموضوع . وهو في هذه القصيدة يستذكر الرحلة المرهقة التي قام بها جيهان دو فرانس الصغيرة في منشوريا . ويعتبر جيهان هذه ، تبعا للتقاليد التولستوية ، فتاة ضائعة من فتيات حي مونمارتر باريس ولكن قلبها ظل محتفظا بنقائه وتقوم تقنية الكاتب على نوع من انواع التعبيرية الطبيعية لتسجيل ما يجري من تزامنات وتوافقات حتى ان السكة الحديدية تغدو لديه ـ كالكاميرا السينمائية ـ نقطة رؤية متحركة تسوق في ايقاعها اللاهث فيضا من الصور والذكريات والاحاسيس . وفيما يلي مقاطع من هذه القصيدة :

في ذلك الزمان كنت في مراهقتي
كان عمري يكاد ان يكون ستة عشر عاما وكنت قد نسيت طفولتي
كنت على بعد ستة عشر الف فرسخ من مكان ولادتي
كنت في موسكو ، في مدينة القباب ـ النواقيس
الألف والثلاثة والمحطات السبع .
ولم اكن قد مللت من المحطات السبع ولا من
الابراج الألف والثلاثة (...)
قضيت طفولتي في حدائق بابل المعلقة
في التسكع لا في المدرسة ، في المحطات امام القطارات التي ترحل
الآن ، جعلت جميع القطارات تعدو ورائي
بـال ـ تامبوكتـو

كذلك قامرت في سباق الخيل ب (اوتي) و (لونشان) (١)
باريســ ـ نيويــورك
الآن ، جعلتُ جميع القطارات تعدو على طول حياتي
مدريــد ـ ســتوكهولم
وخسرت جميع رهاناتي
لم يبقَ امامي سوى پاتاغونيا(٢) ، پاتاغونيا التي تناسب حزني الهائــل ،
پاتاغونيا ، ورحلة في بحــار الجنوب
انا على الطريــق
كنت دومــا على الطريــق
انا على الطريق مع جيهان دو فرانس الصغيرة
قام القطار بقفزة خطرة ووقف على جميع عجلاتــه
القطــار وقف على عجلاتــه
القطــار يقف دائما على جميع عجلاته (...)
« قل ، يا بليز ، هل نحن بعيدون جداً عن مونمارتر ؟ »
المخــاوف
انسَ المخــاوف
جميع المحطات المتصدعة المائلة على الطريق
اســلاك الهاتف التي تتدلى منها الأعمــدة المكشــرة
والتي تتحرك كثيراً وتخنقهــا
يتمطى العالم يتمدد يتقلص كهارمونيكا
تعذبها يد سادية
في تمزقات السماء تهرب القاطرات
في هيجانها
وفي الثقوب
العجلات المدوّخة الافواه الاصوات

وكلاب التعاسة التي تنبح في أثرنا
الشياطين الفلتت
خدايد
كل شيء تساوق خاطيء
برون ــ رون ــ رون المجلات
صدمات
وثبات
نحن عاصفة تحت جمجمة أصم .
« قل ، يا بليز ، هل نحن بعيدون جدا عن مو نمارتر ؟ »
نعم ، نحن بعيدون نحن بعيدون
اكباش المحارق جميعها نفقت في هذه الصحراء
اسمع الاجراس الرديئة لهذا القطيع الجرب (...)
الموت في منشوريا
هو رصيف ميناثنا (...)
رايت القطارات الصامتة القطارات السوداء التي كانت تعود
من الشرق الاقصى وتعبر كاشباح . (...)
رايت قطارات بقاطراتها الستين تفر
في سرعة قصوى تطاردها الافاق ..
اميز جميع البلدان من رائحتها وعيناي مغمضتان
واميز جميع القطارات من الضجة التي تحدثها
قطارات اوروبا باربعة ازمنة(٣) بينما قطارات آسيا
بخمسة ازمنة او سبعة
قطارات اخرى ترحل خفية فتهدهد
وثمة قطارات يذكرني ضجيج عجلاتها الرتيب بنثر ما ترينك(٤)
الثقيـــل
فككت رموز جميع النصوص الغامضة للعجلات
وجمعت عناصر جمال عنيف
املكــه ...

هاتان القصيدتان لبليز هذرار تفتتحان ما يسمى بـ (التزامنية الشعرية) في الشعر الفرنسي . ويظهر فيهما الشاعر منذ البدء رائدا . وهو ورامبو على طرفي نقيض ، فرامبو قدم لنا هروبات موقتة وانطلاقات محدودة قبل ان يدفن شاعريته في المغامرة الواقعية والصمت ، بينما تبدو المغامرة لدى صندرار موهبة وبحثا ينتهيان الى نمط متميز من الاكتشاف الشعري . وبما انه يستعمل ادوات في منتهى الجدة فان المفاجأة العنيفة التي مهر بها الشعر « جعلت منه يحق الزعيم المقنع للشعر المعاصر »بحسب تعبير الناقد اندره روسو، كما جعلت أعمالهتأخذ اتجاها منفردا في خلفية العصر السريالي .

والواقع ان صندرار وابولينير يشتركان معا في التبشير بالسريالية . الم يكن شعار صندرار على الدوام هو المغامرة ، حتى انه اطلق اسمها على احدى مجموعاته الشعرية ،باعتبارها تختصر اعماله وحياته ؟ فشعره كحياته مصنوع من ملاحظة الصور المتآلفة والمتجانسة في وضعها الاصلي . وتبقى هذه الصور مرسومة في حدقة المسافر بالقطار الكبير وذاكرته . ثم ان صيغة الايقاع لديه سينمائية أكثر منها ادبية ، وهي تلغي جميع العناصر الجامدة للكتابة . وكان الشاعر في قصيدته (عيد الفصح في نيويورك) قد الغى قسما من علامات الوقف من نقطة وفاصلة واهلة وسواها ، داعيا ابولينير الى الاقتداء به لدى تصحيح مجموعته (كحول). وهو الذي أثار منذ عام ١٩١٧ موضوع الامكانات الهائلة التي تستطيع أن تقدمها هذه اللغة الجديدة التي هي السينما للشاعر المغامر والمكتشف وبالمقابل نجد تأثير السينما في صندرار نفسه ، ونضرب مثالين على ذلك : الاول مساهمته في فيلم المخرج آبيل غانص Gance وعنوانه (العجلة) ، ويحوي ايقاع عجلة القاطرة ، وقد ابرزه الموسيقي السويسري أرتور هونيغر Honnegger فيعمله السنفوني (باسيفيك ٢٣١) المرافق للفيلم ويعتبر هذا الايقاع شيئا اساسيا في شعر صندرار . اما المثال الثاني فهو السيناريو الذي كتبه لفيلم (فينوس السوداء) عام ١٩٢٣ ، وهنا يبدو تأثير السينما في عدة مظاهر من اللغة السريالية .

والجدير بالذكر ان هذا الاتحاد العضوي بين الشعر والسينما قد تحقق على اكمل وجه في اعمال الشاعر والمخرج الفرنسي جان كوكتو .

يغذي صندرار شعره باحساسه الحاد بالغرابة ، وتنمي اتساع هذا الاحساس ذاكرة خارقة تمتزج على الدوام وبشكل لاشعوري بالحلم والخيال. وهكذا يخلق لنا شعرا عفويا وتركيبيا في الوقت ذاته . فالحقيبة مثلا في قصيدته (متاع السفر) ، وهي موضوع واقعي جدا ، تصبح رمزا سرياليا ، ومتاع السفر بالنسبة الى الشاعر ــ المسافر عالما صغيرا فريدا ، تلتحم فيه الاشياء بحسب ما يسميه السرياليون « المصادفة الموضوعية » في صور ومفردات هي ذاتها غريبة . في هذا التبادل المستمر للواقعية الظاهرة والسريالية الخفية يمكن ادراك شعر الاشياء في حالة الولادة . ويغذي هذا الشعر الطبيعي الديناميي حتى اعمال صندرار الروائية وشهاداته في السيرة الذاتية .

من اشهر مجموعاته الشعرية : (من العالم باسره) ، (تسع عشرة قصيدة مرنة) ، (كوداك) ، (اوراق الطريق) ، (في قلب العالم) وسواها ..... وقد صدرت جميع اعماله الشعرية والروائية في طبعة كاملة عام ١٩٤٤ .

في عام ١٩٢١ اصدر صندرار (مختارات زنجية) ، وهي عمل واسع يحيي فيه بخاصة الانسان الزنجي، هذا الطفل الذي لم يهرم، هذا الشاعر الذي لا لغة لديه سوى لغة الشعر . ويشعر صندرار بانه اقرب اليه من الانسان الابيض النمطي ذي الذكاء العدواني والاحاسيس المنهكة . ويعتبر صندرار احد اوائل الادلاء المحدثين الذين اتاحوا للعالم ان يتذوق حضارة الزنوج البدائية . وهو يحب في هؤلاء الزنوج قوتهم وعنفهم وسرعة تأثرهم وقدرتهم على التعبير عن الفوري بالرقص ، والغناء المرتجل ، والحكاية الشعرية التي تنتقل كالفراشة من صورة الى صورة من دون ان تسمح لشيء ان يوقفها ... وكان يشعر بانه مع الزنوج لانه كان يحترم بشكل غريزي العمليات السحرية للروح ، والقوانين التي لا تخضع للتحليل

والتي تحكم طبيعة النفس وتحركاتها . ولنتذكر ان يده ، التي ماتت في الحرب عام ١٩١٥ وقطعها بنفسه ، لم تكن تغادر ذاكرته . وليس من المستغرب ان يصدر هذه المختارات الزنجية بعد ان عاد من حرب عاش فيها الشباب الاوروبي سنوات وقد احنى هامته القانون ذاته الذي اضطهد الغابات الافريقية منذ الاف السنين ونعني به (قانون الرعب) . وهكذا جمع هذه المختارات الزنجية بصبر واناة من بين جميع ما حمله علماء السلالات والالسانيات من مستندات تتعلق بالادب الافريقي الشفهي .

في عام ١٩٢٨ نشر صندرار ((حكايات زنجية قصيرة من اجل اطفال البيض) . يقول : **((كما كان يقول زعيم شيخ من زعماء القبائل ، ذات ليلة ونحن نتكلم عن احوله العرقية البعيدة ، ويعطيني ، وقد سافر كثيرا ، تفاصيل غريبة عن هذه الاصول : لا يستطيع الانسان العاقل ان يتحدث عن الاشياء الجادة الى انسان آخر عاقل مثله بل عليه ان يتحدث بها الى الاطفال))** . ومن هذا الكتاب الصغير المكتوب للاطفال يشيع شعر من اجمل الشعر الذي يمكن ان يخاطب قلوب الاشخاص الكبار . انه لشعر تختلط فيه الاشجار والعصافير والاسماك والغابة والحيوانات والرجال والنساء والماء والريح في رقصة دائرية تتألق سحرا وعذوبة ، شعر يغني فيه بلا توقف عنوان احدى الحكايات : ((الممكن ــ المستحيل)) .

وفي عام ١٩٢٨ ايضا كتب ((خلق العالم) وهو باليه وضع الحانه الموسيقي الفرنسي داريوس ميلو (٥) ، ونفذ ديكوراته الفنان التشكيلي فرنان ليجيه (٦) . وقبل وفاته بعامين حاز الجائزة الادبية الكبرى لمدينة باريس .

كوّن بليز صندرار أسطورته بنفسه فعمت في كل مكان حتى انه اشتهر كشخصية عبقرية عاملة اكثر من اشتهاره ككاتب مبدع . وكان على الدوام يردد بأنه يفضل العيش على الكتابة ، ومع ذلك فقد خلف لنا تراثا يتسم بالعظمة والطرافة . وقد سبق ما ظهر في الولايات المتحدة من ادب جيل ((البيتنيكس Beatniks) والصحافة الجديدة على طريقة الروائي (توم وولف T. Wolfe) .

نكتفي بهذا القدر من الحديث عن بعض أعماله الشعرية وهي كثيرة ، وننتقل الى الكلام عن أهم رواياته وقد طارت لها شهرة لا تقل عن شهرة قصائده . ونتساءل : هل عاش فعلا كل ما رواه ؟ الواقع انه مر بفترة ركود قبل أن يطلع على الجمهور براويته (موراڤاجين Moravagine وهي عمل واقعي يتصف بالسريالية ويتحدث عن الحياة الداخلية ، والجنون ، والسفر ، وروح التمرد ، والحلم ، والجنس . وهي ايضا بحث يغوص فيه الى اعماق كيانه . يقول : **« لا يكتب المرء الا عن ذاته »** ويضيف وهو يرى نفسه في كتابته **« انا الآخر ، انا الانسان الذي يكتب . »**

وتأتي روايته (دان ياك Dan Yack) لترفع هذا البناء الذاتي للنفس رفعا جديدا . ولا يجد بطلها منفذا للتعبير عن حزنه وعزلته تجاه العالم الا في **الكلمة** ، كما انه لا يجد سلاما جديرا بأن يعاش ويحب الا مع **اخوته البشر** . يقول : **« اتمثل العالم ، ولقد اردت في (دان يـاك) ان استبطن (اربط بالباطن)هذه الرؤية للروح، وهذا هو المفهوم التشاؤمي، ثم توصلت الى ان اجسد او اعبر عما ابطن ، وهذا هو العمل التفاؤلي » .**

وبعد أن نشر روايته (روم Rhum) وهي تقص علينا حكاية مغامر ، اتجه نحو السيرة الذاتية فاصدر (ليلة في الغابة) . يقول : **« كلما تقدم بي العمر شعرت بانني كنت على الدوام امارس الحياة التاملية ... لا يمكن بلوغ الصفاء الا بروح يائسة ، ولكن على المرء ان يكون قد عاش كثيرا واحب وما زال يحب العالم . » .**

اما في رواياته (الانسان المصعوق) و (اليد المقطوعة) و (تحصيص السماء) وكذلك مجموعته الشعرية (المغامرة) ، وقد صدرت كلها بعد الحرب العالمية الثانية ، فان صندرار يولد من رماده . ويعاود غزو نفسه فيعبر تحت الاحداثالتي عاشها ليستنتج مااستجابت له من بنىذهبية. ويتقرى ذكرياته ، ولكنه ما يلبث ان ينفمس ، آخر المطاف ، في تأمل صوفي للمغامرة حيث يشف حنينه الى الله .

على أن هذا التخلي عن الادب قد جعله يدرك ان العالم لا يتمثل بشكل حقيقي الا في **الادب** . يقول : **« يشكل الادب جزءا من الحياة ... وليست**

كل حياة سوى قصيدة او تحرك . وما انا سوى لفظة ، او كلمة ، أو عمق بمعناه الاكثر وحشية ، والاكثر صوفية ، والاكثر حياة . » وهكذا نجد ان روايته الاخيرة وعنوانها (خذني الى اقصى العالم) لا تقطع مساره الجوهري في طريق الادب . وليست هذه الرواية سوى نوع من انـواع الحساب مع باريس التي عاد اليها بعد ان قضى سنوات الحرب العالمية الثانية « منفيا » في مدينة إكس ــ ان ــ بروڤانس بجنوبي فرنسـا .

لا نستطيع ان نفهم هذا الشاعر الا اذا بحثنا عن أصالته في تناغمانه مع العالم الحديث ، فقد كان ماهرا في قنص ايقاعات هذا العالم وهي تتراوح بين الظهور والخفاء ، وهي التي يجب أن تسوّي ما يسمى بـ **« النظام الجديد للشخصية الانسانية »** . وهنا تكمن المشكلة الاساسية التي ما يزال يدور حولها الاخذ والرد .

ونختتم هذا البحث بذكر آراء بعض معاصري صندرار في شخصيته وادبـه . يقول جون دوس باسوس : **« صندرار هو هوميروس القطار العابر سيبيريا »** . ويقول هنري ميلر : **« ألقى صندرار مرساته فيصميم الحياة . انه اكثر البشر نشاطا ، ومع ذلك فهو صافٍ كأحد (لامات) التيبيت »** . وقال فيليب صوبو ، الشاعر الفرنسي السريالي : **« علمني صندرار شيئا ما استطعت نسيانه قط ، وهو انه يجب عليَّ ان اعيش الشعر قبل كتابته ، فالكتابة وحدها لا تجدي »** .

● مانليو ارغويتا MANLIO ARGUETA

كاتب من السلفادور ، وروايته (يوم كسواه من الايام)

نعرف ان السلفادور جمهورية من جمهوريات امريكا اللاتينية الوسطى التي تتكلم اللغة الاسبانية ، وانها مشهورة بهزاتها الارضية وبالحرب الدائمة التي يشنها الثوار فيها ، وقد يرد ذكر احدى الهزات او احدى الغارات من حين لحين في أنباء قصيرة تنشرها الصحف . اما ادب هذه الجمهورية الصغيرة فيكاد يكون مجهولا لدينا .

منذ عدة أعوام أصدرت منشورات (ماسبيرو) الفرنسية مختارات مترجمة عن الاسبانية للشاعر السلفادوري روك دالتون (الذي اغتالته الامبريالية الامريكية عام ١٩٧٥) تحت عنوان (الموتى يصبحون اشد عصيانا يوما بعد يوم) . وها هي دار النشر الفرنسية (لارماتان) تتحفنا اليوم برواية مترجمة عن الاسبانية للكاتب السلفادوري مانليو ارغويتا عنوانها (يوم كسواه من الايام) .

تكشف لنا هذه الرواية الواقع اليومي الذي يعيشـــه الفلاحون في السلفادور ، وهو واقع يتصف بالتسلط والفاقة والعذاب وان يكن لا يخلو احيانا من المباهج الصغيرة . انه لواقع تحكمه الأوليغارشية اي الكلمة النافذة التي همها الاستغلال وسبيلها القسوة للحفاظ على امتيازاتها المتوارثة ، وقد اقامت بينها وبين ابناء الشعب البائس كلاب حراســـة يدربها « أجانب » لقتل هؤلاء الابناء ولا سيما الفلاحين منهم .

وينتفض هؤلاء البؤساء في ثورات لرفع الظلم واحقاق الحق . ولا يعود تاريخ هذه الثورات الى الامس القريب فحسب بل الـى الماضي البعيد ايضا . ففي عام ١٩٣٢ قتل الجيش في مذبحة مروّعة اكثر من خمسة عشر الف فلاح ثائر دفعة واحدة ، وما تزال ذكرى هذه الفاجعة الدموية الرهيبة حية في اذهان السكان حتى اليوم . ويبدو هذا البلد الصغير بابا من ابواب الجحيم لكثرة ما تخلت عنه العناية الإلهية : الم يقتل في احدى كنائسه الكبرى اجلُّ راعٍ من رعاته الذين يبشرون بالمحبة والسلام ، وذلك بتهمة الدفاع عن الفقراء والمظلومين ؟

من هنا يدرك القارىء انه لا يمكن التحدث ، بالنسبة الى السلفادور والى سواها من البلدان المضطهدة ، الا عن ادب يتسم بالرفض والنفي . ولقد وضع كتاب السلفادور اقلامهم ، منذ ان بدأوا يكتبون ، في خدمة المستلبين والمحرومين. وهذا ما فعله كاتبنا مانليو ارغويتا حين لجأ الى التجديد في التعبير عن موضوع القمع المزمن في أمريكا اللاتينية . انه يعطي الكلام لامرأة بسيطة طيبة من عامة الناس اسمها (غوادولوبه) ــ على اسم

الجزيرة المعروفة – وبناديها اهلها ومعارفها (لوبه) ، فيصف لنا يوما عاديا من ايامها ، منذ استيقاظها في الساعة الخامسة صباحا حتى المساء . وانه يوم شاق جدا على هذه المراة الكادحة التي اصبحت عدة مرات جدة وهي في الاربعين من عمرها ، والتي تحمل في اعماقها آلام الافراد الذين قتلوا من اسرتها لانهم تجراوا على رفع رؤوسهم وبداوا تنظيم مقاومة سلبية : هكذا قضى ابنها (خوستينو) ثم تبعه زوجها (خوسيه) ، رفيق حياتها كلها : خوسيه الذي كانت تؤثره بحب عميق « **وتلتجىء الى نظرات عينيه الصافيتين والى رحابة صدره** » والذي اصبحت تشعر « **بالبرد الموحش في لياليها** » بعد ان غاب عنها ... هنا نقع على لفتات انسانية منها الحنان ، والفرح الذي لا يصدق والذي يشيع من هذه المراة وهي في قمة بؤسها . صحيح انها تتحدث إلينا طويلا بصوتها ، ولكن هناك اصواتا اخرى تمتزج بحديثها ، منها اصوات « **السلطات** »، واصوات الصفار المنزوين في اركان من البيت ... وهي جميعا تصور لنا الجو الذي يعيشه هؤلاء المساكين الفقراء .

ونطلع ايضا على ما يجري في الواقع من احداث ، واهمها حدثان : الاول هو تظاهرة انتهت بمذبحة ، والثاني هو احتلال كنيسة كبيرة ... كل ذلك يجلوه لنا الكاتب برفق ، وبلا صراخ ولا ضجيج ، ولا تنظير ولا دعاية ، الامر الذي يؤثر في النفس تأثيرا بالغا .

في النهاية نرى (لوبه) وحفيدتها الصغيرة (الفونسينا) تتسلحان بعذوبتهما الحازمة وكرامتهما الوقور لتحبطا محاولة « **لطغمة المتوحشة الشرسة** » في تذرعها بأي سبب يسوغ لها قتلهما وتنتهي الرواية على نظرة امل وتفاؤل بالمستقبل .

لا شك في ان الكاتب اجاد في تصوير اشخاص روايته وفي عرض احداثها بموهبته المتألقة واسلوبه الذي لا يخلو من الشاعرية والسلاسة والتشويق . ولا يمكن المرء ، بعد قراءة الرواية ، ان ينسى (لوبه) الزوجة والام والجدة المناضلة ، لوبه المراة التي تقبل على تذوق الحياة

بكل ما فيها من دهشة وعفوية رغم المآسي التي عصفت بها ، لوبه الرائعة التي سيظل صوتها الصغير المؤثر يصرخ بقوة في اعماق ضمائرنا .

● قصة الحب بين النبي سليمان
والملكة بلقيس في معالجة جديدة للشاعر
والروائي الفرنسي جان غروجان J. GROSJEAN

رُسم جان غروجان كاهناً عام ١٩٣٩ ، وفي عام ١٩٥٠ ترك الكنيسة ومع ذلك فانه لم يتخل عن دراسة النصوص المقدسة . لقد كانت التوارة وما تزال معين الهامه الاساسي . على ان هذا الشاعر قد وسع آفاق معارفه وابحاثه بالانصراف الى دراسة الدين الاسلامي دراسة معمقة مكنته ، عام ١٩٧٢ ، من ان يترجم القرآن الكريم الى الفرنسية ترجمة تتألق شعراً ، وترمي الى التعبير بدقة عن النص الاصلي مبنى ومعنى .

وقد لجا في روايته الاخيرة (مملكة سبا) ، الصادرة عن دار النشر الفرنسية (غاليمار) ، الى واقعة نجدها في التوارة والقرآن معا . فكلنا يعرف حكاية الملكة بلقيس التي كانت تحكم مملكة تمتد الى الجنوب الغربي من الجزيرة العربية . وينقل الرواة الى اسماع هذه الملكة حكاية الغنى والبذخ اللذين ترفل بهما مملكة سليمان . ويضيف الرواة ان الملك سليمان عادل وحكيم فتفتن بالصورة التي نقلت اليها وتسافر لتلتقي به وتعيش معه قصة حب خالدة .

هذه القصة عادية ولكنها تشبه الاساطير لان التاريخ اضفى عليها وشاحه ، وهي مجمدة في موضعها لانها وردت متداخلة في النصوص المقدسة فماذا فعل جان غروجان ؟ لقد عرف ، انطلاقا من هذه النصوص ان يخلق عملا حديثا ، فقلب الاسطورة في مكانها ، واعاد فيها الدراسة والتفكير ، كما اعاد كتابتها من جديد . وهكذا طلع علينا برواية تتقاسم تخوم الحكاية الفلسفية والشعرمعا . انها لرواية مدهشة يتساءل القارىء احيانا ما اذا كان بطلاها قد اغرقتهما الغنائية فعبرا بها عما يعتلج في نفسيهما من عواطف وما يصدر عنهما من افعال .

أما بالنسبة الى جان غروجان فان الحياة ــ والمقصود هنا الحياة الداخلية ــ كلها غنائية ، والحب انما ينبع من الدهشة . ولكن هذه الدهشة يجب غزوها لانها لا تعطى على الاطلاق سواء كان العاشق فلاحا او عاملا او مثقفا او ملكا . وتزيد الملكية من صعوبة هذا الغزو اذ يخشى على الحياة الداخلية لدى الانسان المسؤول سياسياً من الاختناق .

والواقع ان ما تحبه بلقيس ملكة سبا في سليمان انما هو قدرته على الشك وتردده كرجل ، ذلك فيما وراء الزهد والابهة في بلاطه ، وفيما وراء سلطته ، وهي كلها اشياء لا تؤثر فيها ولا تهمها . فالملك والملكة يمثلان حبا هشا ومهددا بالزوال ، حبا لا يعيش الا بقوة الصبر والاهتمام المتبادلين ، وهذا ما يجعله حبا حقيقيا ، وبالتالي حبا يتصف بالخلود .

جان غروجان شاعر مجود . واذا كان يتناوب الكتابة بالشعر والنثر فان نثره ذاته مشرب روح الشعر . وتتسلسل جمله في ايقاع منظم وفي ارنانات احتفالية ملأى بصور تنبض قوة وغنى . وجان غروجان لا يعرف الغش فالطبيعة التي يصفها بكلمات بسيطة تسحر القارىء حتى اليخيل اليه وهو منشاق في القراءة انه قادر على لمس هذه الطبيعة بكل روائعها . كما ان هذا الشاعر الروائي يبرز اشخاصه ؛ بعد ان خلعوا اردية القداسة حين صوروا شكوكهم وهمومهم اليومية ، وقد احاطت بهم ، بفضل ما في الشعر من سحر والق ، هالات نورانية جديدة او ابعاد اسطورية حقيقية ليست في النهاية سوى ابعاد الانسان .

فنـــون

● حدائق لاطالة العمر والافادة

من جمال العالم وتاثيراته الخيرة

الحجارة لاالخضرة هي التي تصنع الحديقة لدى الصينيين واليابانيين. هذا ما أكده منذ عهد بعيد الكاهن البوذي (جيانزن Jianzhen) حين ابحر عام ٧٥٣ الى اليابان . يقول : **« عندما تنصب الحجارة فعليك ان تتذكر النظرية العامة للحدائق »** .

أصدر بيير وسوزان رمباخ Rambach في منشورات Skira الفرنسية اليوم فخما يسحرنا بما يشع فيه من فطنة ومعرفة وحب للفن عنوانه (حدائق لاطالة العمر) . والمقصود حدائق الصين واليابان ففي اليابان تحظى الحدائق بعناية لانها تحت رعاية الكهان ، اما في الصين فقد هدمت ثم اعيد انشاؤها على مدى قرون بطريقة متناغمة تطيل اعمار من يتنزهون فيها . وليس المقصود العمر العضوي فقط بل العمر الروحي ايضا .

ان خلق محيط مثالي للسعادة، وتشييد رؤيا **للارض الصافية** بحسب تعبير بوذا ، والسماح للانسان بان يتطور على طريق الوعي واليقظة ، وتسهيل هبوط الاورواح الحارسة ، كل هذا هو « العمل » الاساسي للحجارة التي تحبس التيارات الارضية الخيرة وتوزعها . ومن محاسن الحجارة كذلك انها تكون صورا مكثفة **لجزر الخالدين** بحسب التقاليد الصينية ، وانها تخلق احساسا بديعيا من وحي الآلهة حيث يمكن الانسان ان يحتفل بجمال العالم ويرفع اليه صلواته .

ان الحجارة والماء والنباتات (وتفضل الاشجار على الازهار باعتبارها رموزا وابناء للزمن المستمر لا الزمن العابر) لا معنى لها اذا لم تدخل في مجموع ينتجه العمل البشري كالاجنحة والجدران والجسور وقواعد الاعمدة ، وان التنظيم الواعي الذي تظهر الطبيعة فيه متفوقة على شكلها الاصلي الطبيعي ليعني الجمال والابدية والانسانية . ويرتبط مصير مالك الحديقة بما بلغته حديقته من كمال . **« فلكي يطيل الانسان عمره فان عليه ان يسهر على حفظ حديقته بحالة جيدة في مظهرها وانتاجها وذلك ببذل ما تتطلبه من عناية دائمة . وحين يهمل نمو الاشجار ، ويجف الماء الذي يسقيها ، وتقتلع الاحجار او تنهار فان الحديقة تموت ، ولا يعود الانسان يستطيع ان يستفيد من منافعها » .**

انه الفن يتعلق بالطبيعة اكثر ما يتعلق بما وراء الطبيعة . وهكذا فان الحديقة الصينية تشهد على جهد رائع يبذله الانسان ليعيش مع العالم ويفيد أعظم فائدة من تأثيراته الخيرة . بلى ، انه لفن يتمتع بجمال عظيم ويدعونا الى التفكير والحياة .

● اسكليبيوس Asclépios (٧) او نوريه دومييه Honoré Daumier يداوي علل المجتمع بريشته الساخرة وقسوته السافرة

لم يمهر الفنان التشكيلي الفرنسي اونوريه دومييه (١٨٠٨–١٨٧٩) في الطباعة على الحجر وفي رسم الكاريكاتير وحسب ، بل مهر ايضا في التصوير والرسم والحفر على الخشب . شن في رسومه الكاريكاتيرية حملة شعواء على السياسيين والبورجوازيين في عصره ، ومن اشهر رسومه في هذا المجال (الطب) و(المرافعة) وفيهما يسخر من الاطباء والمحامين . اما في مجال التصوير فله لوحات كثيرة من ابرزها لوحتا (هواة التصاوير) و(كريسبان وسكاپان)(٨) وسواهما .

لم ينظم معرض لاعمال دومييه الا في عام ١٨٧٨ اي قبل وفاته بعام. وقد عاش هذا الفنان حياة بائسة ، وتكرم زميله الفنان الفرنسي الشهير كميل كورو C. Corot (١٧٩٦ ـ ١٨٧٥) فوهبه بيتا صغيرا قضى فيه معظم ايامه . وكان قد اصبح نصف اعمى فلم يتمكن من الاشراف على تنظيم معرضه كما عجز عن حضور حفلة افتتاحه . ومن مساوىء الصدف ان ڤيكتور هوغو لم يستطع حضور هذه الحفلة ايضا مع ان المعرض كان تحت رعايته .

اما شهرة دومييه فلم تتألق الا في اوائل القرن العشرين وبخاصة في عام ١٩٠١ حيث اقيم معرض كبير لاعماله . وفي تلك السنة بدات تظهر في الاسواق لوحات ورسوم مزيفة ادعى صانعوها انها من اعمال هذا المعلم .

ويصل بنا جاك لوكا في كتابه (اسكليبيوس ، او نوريه دومييه) الصادر عن منشورات (كادراتان) الى محفورات دومييه على الخشب . هنا ينجز المؤلف عملا رائعا يكتشف فيه روائع الفنان او يدعو لها وبخاصة محفوراته (شوارع باريس) . لقد اراد لوكا ان يرينا دومييه المجهول او المغمور ويقربنا منه .

وقد ادرج الكاتب في مؤلفه الانيق بحثا عنوانه (عن الشعوذة) للأديب أرسين غيان ، وصورا لعدد كبير من محفورات دوميبه ، وسيرة عنه ، ومقدمة تدل على تبحره في هذا الفن ، ونصا للشاعر تيودور ده بانفيل الذي كان معاصرا لدوميبه ، وجدولا بالتسلسل التاريخي لانجاز هذه المحفورات التي هاجم الفنان فيها مساوىء المجتمع وعلله هجوما قاسيا لا رحمة فيه ، وان يكن اضفى احيانا على بعض اعماله الساخرة الاخرى نبرة عاطفية لا تعدم شيئا من الحنان .

● قصائد لجلال الدين الرومي وحافظ الشيرازي في اعمال الموسيقي البولوني كارول شيمانوفسكي KAROL SZYMANOWSKI

كارول شيمانوفسكي موسيقي بولوني ، ولد بقرية تيمو شوفكا باوكرانيا عام ١٨٨٢ ، وتوفي في مدينة لوزان بسويسرا عام ١٩٣٧ . في الرابعة من عمره تعرض لحادث مؤلم حرمه من استعمال احدى ساقيه لعدة سنوات ، فاكمل دراسته في البيت واكتسب مع الدراسة معرفة متينة بفن الموسيقا . حين بلغ التاسعة عشرة من عمره كان قد الف ثلاثة من اوائل اعماله وهي (الاستهلالات التسعة) عام ١٩٠٠ ، و (التنويعات على مقام سي بيمول الصغير) عام ١٩٠١ ، و (ست اغان) من كلمات الشاعر تيتماير عام ١٩٠١ ايضا .

ثم ذهب الى فرصوفيا لاتمام دراساته الموسيقية ، وهناك عقد صلات صداقة مع كل من الموسيقي وعازف البيان الشهير ارتور روبنشتاين ، وقائد الاوركسترا غريغوري فيتلبرغ الذي قدمه الى الجمهور البولوني بعزف مقطوعته (افتتاحية من اجل حفل موسيقي) المؤلفه عام ١٩٠٥ مع عملين آخرين .

بعد ان اقام في برلين مدة عامين انتقل الى ايطاليا . ثم قام برحلات خلال السنوات التالية الى تركيا وايران وسواهما ، وذلك حتى نشوب الحرب العالمية الاولى . في أثناء هذه الحقبة لحن احدى عشرة غزلية للشاعر الفارسي حافظ الشيرازي ، تلتها (ينبوع اريتوز Aréthuse ثم الكونشرتو للكمان .

في عام ١٩١٩ غادر اوكرانيا والَّف باليه صغيرا هزليا هو (المندراغور)(٩) وذلك عام ١٩٢٠ بقصد استعماله فاصلا ترفيهيا Intermède عند تقديم مسرحية (البورجوازي النبيل) لموليير ، كما ابدع في فرصوفيا اوبرا هي (الملك روجيه) في العام ١٩٢٦ .

تأثر شيمانوفسكي في البدء بالحان الموسيقي الروسي سكريابين Scriabine ثم باعمال الموسيقي الالماني ريتشارد شتراوس ، كما تأثر اخيرا بالموسيقيين الانطباعيين الفرنسيين . وقد استقبلت موسيقاه بالتقدير والاعجاب في اوروبا الغربية ، ولكنها لم تلقَ رواجا لدى مواطنيه. فلا عجب إذا أن نراه يستقيل عام ١٩٢٩ من منصب مدير المعهد الموسيقي بفرصوفيا ولمّا يمضِ على تعيينه فيه ثلاث سنوات .

لم يكن شيمانوفسكي يتمتع بصحة جيدة على الدوام . وساءت صحته فجاة بعد ان هدّه مرض السل ، ولم يلبث ان توفي في مصح بمدينة لوزان . واكرمته الحكومة البولونية بعد وفاته تقديرا لعبقريته فحنطت جثته ونقلتها الى مدينة كراكوفيا ببولونيا . اما قلبه فقد وضع في اناء ثمين وارسل الى فرصوفيا ، ولكن هذا الاناء اختفى على أثر الانتفاضة التي حدثت ضد النازيين المحتلين عام ١٩٤٤ .

تحليل بعض اعماله :

فيما يلي تحليل لبعض مقطوعاته ، ونبدأ بـ (ينبوع اريتوز) وتشكل واحدة من مجموع ثلاث مقطوعات للبيان والكمان بعنوان (الاساطير ، رقم ٣٠) . اما المقطوعتان الاخريان فهما (نرسيس) و(دريّاد وبان Dryades et Pan) — حوريات الغاب وآله الرعاة — . والموضوعات في جميع المقطوعات — كما يشير عنوانها الرئيس — مبينة على اساطير من الميثولوجية الاغريقية .

طابع المقطوعة الاولى (ينبوع اريتوز) بعيد عن التأثر بالتراث الشعبي البولوني وان يكن شيمانوفسكي قد عبر في هذه المقطوعة بعمق

وأصالة عن روح امته . ويرين على المقطوعة جو من الشاعرية الحالمة والحساسية المرهفة يتخللهما كآبة وسحر على اهتمام بتسلسل الالحان ودقة الشكل . وفيها ومضات تقوى فيها الانغام او تخفت ، وتتعدد او تتفرد ، لتذكرنا بطريقة الموسيقا الاوروبية كلها حوالي العام ١٩٢٠ .

أما مقطوعت (نرسيس) و (درياء و بان) فقد أشربتا دفئا عذبا مؤثرا على ارنانات غريبة لم تستعمل من قبل في مجال الموسيقا الثنائية للبيان والكمان وتبتعد الموسيقا هنا عما ابدعه كل من الموسيقيين الروسي (إيغور ستراڤنسكي) والنمساوي (ارنولد شونبرغ) ، وتظل اقرب في لحمتها من موسيقا الفرنسي (موريس راڤيل) ، ولكن نقطة انطلاقتها التوافقية مختلفة تماما .

ومن بين مقطوعات شيمانوفسكي التي حظيت بشهرة واسعة مقطوعة (انشودة الليل) ، وهي في الواقع قصيدة مترجمة الى البولونية تحمل الاسم ذاته للمتصوف الكبير الشيخ جلال الدين الرومي . وقد استطاع المؤلف ان يصور في هذه المقطوعة تاملات الروح الصوفية وتطلعاتها وخشوعها امام عظمة الخالق من خلال رحابة الليل وتحركات الافلاك والعوالم ، مستعملا لذلك الفرقة الموسيقية والجوقة الصوتية (الكورال) وفيها يتناوب غناء مقاطع القصيدة مغن صادح (تينور) وفريقان من المنشدين والمنشدات ..

كسا المؤلف هذه الانشودة لباسا نسيجه من لون واحد هو لون الالحان والتراتيل الغربية ، وكان يحسن به ان يطرز هذا النسيج بالوان اخرى تنقلنا الى جو الشرق وروحانيته وسحره ، او تذكرنا على الاقل بشيء من نكهة الحانه كما فعل مثلا الموسيقي الروسي رمسكي كورساكوف في رائعيته (شهرزاد) و (عنتر) .

وهذه ترجمة لقصيدة جلال الدين الرومي (انشودة الليل) :

آه يا صاح لا تنم في هذا الليل !

★

انتَ روح ، ونحن الضحايا في هذا الليل !
اطرد الناس من عينيــك ،
فالســر سينكشف في هــذا الليــل !

★

انتَ المشتري في السماوات ،
تنجذب نجما الى القبة الزرقاء في هــذا الليــل !
فارتفــع كالعقــاب ،
وانظر فروحك سيغدو بطلا في هــذا الليــل !

★

يا له من سلام ، كل شيء ينام . . .
انا والله وحدنــا فيهــذا الليــل !
يا له من هدير ! الفرح يصعــد !
والحقيقة ذات الاجنحة النورانية تملأ هــذا الليــل !

★

آه يا صــاحِ لا تنــم !
انا إن نمت حتى الفجــر
فلن ارى ، ابدا هــذا الليــل !
صمتت الاصــوات على الارض ،
فانظر الــدرب المكوكبــة في هــذا الليــل !

★

ان برج الأسـد ، والجوزاء ،
وكوكبة الشمال ، وعطارد
جميعها تحمر؛ في هذا الليل !
وهنالـك زحـل يتوعـد ،
والزُّهرة تلوّح بالخمار الذهبي في هذا الليـل !

★

عقـد الصمـت لسـاني ،
ومـع ذلـك فانـا اتكلـم
ولو انيَ بلا لسـان في هـذا الليـل !

علـــوم

● **العالم الاجتماعي فرانشيسكو البيروني**
واثر الصداقة في العلاقات الانسانية FRANCESCO ALBERONI

منذ عدة سـنوات صدرت عن دار النشـر الفرنسية (رامسيه Ramsay) ترجمة لكتاب عنوانه (صدمة الحب) من تأليف العالـم الاجتماعي الايطالي المعروف فرانشيسكو البيروني ، وفيه يبين المؤلف ان هناك قوى هي ذاتها كانت تعمل حين ولدت بعض الحركات المشتركة الكبرى كالمسيحية ، والثورة الفرنسية ، وحركة ١٩٦٨ ، وانها تعمل ايضا حين تولد هذه الحركة المشتركة بين اثنين ، ويعني انها (الحب في بداياتـه) .

وها هي دار النشر ذاتها تقدم لنا حديثا ترجمة لكتاب جديد للعالم المذكور عنوانه (الصداقة) . ويتساءل البيروني ، بلغة بسيطة جزلـة

اسهمت في نجاح كتبه ، وذلك في جملة تساؤلاته العديدة : هل للصداقة مستقبل في عصر العلاقات التجارية ، والخبرة ، والرّوبتة (من الروبّت Robot اي الانسان الآلي) ؟ وما الذي يميز الصداقة من الحب ؟ وما هو تأثيرها في الفرد والمجتمع ؟

لا يشك البيروني مطلقا في ان الصداقة « **تظل مكوّنا اساسيا من مكونات حياتنا** » وذلك لان المجتمع اذا تحرك بحسب «**مناقبية لا شخصية**» فان « **الحب وحده يستطيع ان يجعل الحياة ممكنة** » . ويحتاج الطفل الى العناية الطبية كما يحتاج الى حب امه الذي يظل « **قيمة دائمة** » كالصداقـة .

تولد الصداقة من « **سلسلة لقاءات يتبع احدها الآخر** » على اعتبار ان اللقاء هو « **لحظة مصداقية نتعرف فيها الى هويتنا الخاصة** » كما نجد فيها اهدافنا الاساسية وقصديتنا (اي سعينا نحو غاية بتكييف وسائلنا حسب مقاصدنا) .

وعلى العكس من الحب فان الصداقة لا تكون كشفا مبدئيا بل تقوم على « **تعميقات متتابعة** » ، وهي لا تغير الآخر ولكنها « **تنصفه** » وبينما لا يكون الحب بالضرورةمتبادلا فان الصداقة تلتمس التبادل على الدوام . فالخاصة الرئيسية للصداقة تكمن في بعدها المناقبي او الاخلاقي الذي قد يعود الى واقع ان الصداقة هي احد الانماط الخمسة الاساسية للعلاقات القائمة بين الافراد : (الحاكم / المحكوم ، الاب / الابن الرجل / المرأة ، الاخ الكبير / الاخ الصغير ، الصديق / الصديق) .. وقد حدده كنفوشيوس بانها تخضع للتسلسل بل تقوم على المساواة .

وبما ان الصداقة شكل من اشكال المناقبية التي يبشر بها ايروس (الحب) ، فهي لطف ، وتحديد ذاتي للرغبات ، ونكران للسيطرة .. وهي ايضا تعارض التناقض الوجداني ، وتتنزه عن كل رغبة في المحاكاة التي تقوم عليها ، بحسب المفكر جيرار ، جميع العلاقات الانسانية على

وجه التقريب . ويرى البيروني اننا لا نستطيع ان نحاكي صديقنا في اشتهاء امرأة يحبها ، ما دام جوهر الصداقة يقوم على وعي تميزنا المطلق من خلال الاعتراف بتميز الآخر . ولكن هل يمكن ان تكون الصداقة منزهة حقا عن كل تناقض وجداني ؟ حين كان بطلها (السقوط لالبير كامو يشتهي نساء اصدقائه « **كان يكف قبل عدة ايام بدافع من الصدق والاخلاص ، عن اظهار صداقته لازواجهن** » .

هل رفع البيروني الصداقة الى مرتبة المثل الاعلى ؟ ام انه اراد ان يرسم لنا صورتها المثالية ؟ انه يزيد في اقناعنا حين يبين لنا العلاقات التي توجد بين تهيئة الوعي الفردي وبين تهيئة الحركات الجماعية . ويذكرنا بأن ماركس وانغلز ، وهوركهايمر وأدورنو ظلوا اصدقاء طوال حياتهم ، وان الاولين أثرا في السياسة المعاصرة بأسرها كما أثر الآخرين في البحوث الاجتماعية ، ثم يصف لنا الدور الخصب الذي تمنحه الصداقة لحياة كل فرد خصوصا اذا كان حميما ومجددا — وتأثيراتها او اسقاطاتها على الابداعية الجماعية .

ولكن اذا كان الفوران الفكري او العلمي او السياسي يتناسب مع الصداقة والعكس صحيح ، فان هذا الفوران ينعدم في بنىً تتأسس على المنفعة . وهنا يهاجم البيروني بعنف علمي النفس والاجتماع الاقتصاديين « **اللذين يطبقان على العلاقات العاطفية طرائق التحليل المطبقة في المنافسة الراسمالية** » ويفترضان ان « **الكائن البشري يعمل بحسب قوانين السوق وانه يعرف اهدافه** » . ويعارض البيروني هذا المفهوم الذي يقلل من قيمة الانسان في تقمص الروبوت او الانسان الآلي Robot اسمى فضائله (وهي النزاهة ، واللا تعب ، والدقة) ب « **الواقع الانساني المصنوع من لقاءات تسمح للقائمين بها ان يعرفوا من يكونون وماذا يريدون** »

ويشير البيروني ، في بحثه عن مناقبية جديدة للمجتمع المعاصر ، الى اهمية — وهشاشة — التميز الفردي الذي لا يمكن ان يتفتح من

دون ان يستند الى الاعتراف بالجميل ، والحب من شخص آخر موهوب له ما لنا من قيمة . ويبدو أنه قد وجد من الصديق هذا « الآخر » المثالي الذي غالبا مـا يبحث عنه الانسان سدى لـدى أم او اب ، لدى اخ او أخت ، لدى حبيب او حبيبة ... .

● شخصية نيرون الضائعة بين الضعف والحساسيّة المفرطة ومكائد البلاط في كتاب الن دارن ALAIN DARNE

حين ينوب علم الاخلاق عن التاريخ ، تنكشف لنا مشكلة هـي مشكلة التعرف في النهاية بشكل افضل الى ماهية الاغتصاب او الطغيان اكثر مما نتعرف الى هوية مغتصبي السلطة او الطغاة انفسهم . الطغاة انهم نماذج اصليين خرساء للهمجية البشرية ، ومجانين يكتنف تصرفاتهم الغموض .

على أنه يبدو أن المؤرخ الفرنسي الشاب الن دارن قد سلك الطريق العكسية لهذا الاتجاه في اهتمامه الجديد بالعدالة . وهكذا لجأ الـى كتابة نوع من انواع المذكرات المصطنعـة واصدرها في كتـاب عنوانـه (مذكرات نيرون) من منشورات (بلبو) الفرنسيـة .

تشبه هذه المذكرات كثيراً (مذكرات الامبراطور ادريان) لمرغريت يورسينار ، ولكنها تختلف عنها بأن الكاتب قد أعتمـد تحليل شخصية نيرون من الداخل . وقد حصل فعلا على نتيجة مدهشة مكنتنا مـن أن تكتشف في نيرون شخصية ضائعة بين ضعفها وحسـاسيتها المفرطة وان تثير الرعب والكراهية .

هل كان نيرون طاغية دموياً ؟ لربما ، الا انه ضحية قبل كل شيء انه ضحية اغريبين Agrippine ، تلك المرأة البائسـة التي هيأت الفاجعة مؤملـة حين رفعت ابنهـا الى سدة الملك لاشبـاع مطامعهـا .

ويعلمنا الكاتب ان نيرون الفتى قد سحرته في الواقع حضارة الاغريق اكثر مما سحره تعلقه بالاسلحة ، وانه كان يهيء نفسه لممارسة الفن الذي كان يعتبره موهبته الحقيقية . وحين وصل في السابعة عشرة من عمره الى السلطة بسبب لعبة المكائد والضغوط ، والتي مارسها الثلاثي الحاكم والمؤلف من والدته اغريبين ومعلمه سينيك Sénèque ومربيه بورووس Burrhus ، ادرك انه قد ضاع وربما حدث تتويجه في نفسه كناقوس : « **الامبراطور كلود مات . نيرون اصبح امبراطورا انا ضعت** » .

لكأن نيرون احس بما احس به بعده بحقب طويلة الكاتب النمساوي الشهير توماسمان حين قال عن نفسه انه «غريب ابدي يحركه **المكان المستحيل والشهوة التي تدق عن الوصف** » كما احس نيرون ان عليه ان يتحمل عاقبة ما يجري حوله من سوء تفاهم مضاعف يتمثل في هذه البنوة المستحيلة من جهة ، وفي هذه الاسرة التي تنعدم فيها مقومات الاسرة الحقيقية من جهة ثانية انه ما زال يتذكر الكلمات الرهيبة التي تفوه بها والداه . الم تقل له امه « **احرص على الا تشبه اباك ابدا** » ثم الم يقل له والده الذي اختفى وجرى البحث عنه : « **مني ومن اغريبين لا يمكن ان يولد سوى وحش** » ؟ ولن نتحدث عن الاباطرة الاسلاف الذين تضاف اعباؤهم الى كاهل السلطة والذين قتل اربعتهم من اوغست الى دوميشيوس بايدي المتآمرين الحديدية . وهناك ايضا استحالة الاستقرار على هوية : اذ كيف يكون نيرون فنانا يلبي نداء الروح وامبراطورا يندفع الى خدمة الواجب في الوقت ذاته .

يقول نيرون : « **ما اردت ان احكم لانني اردت ان اصبح فنانا . والآن وقد اصبحت فنانا فانه يتوجب علي ان احكم** » . وهكذا فقد رشده بعد ان رأي نفسه سجين ضغط ثنائي لا فكاك منه . فبدلا من ان يضع فنه في خدمة السلطة ، وضع السلطة في خدمة فنه . لقد فاز الفنان على الامبراطور . وغرق في بحر من جنون العظمة ، والدهان

(بضم الدال) المهذباني والنرجسية . وكذلك كان ضحية الفنون فسقط في مهاوي الهمجية . واتسعت رقعة الانحراف التي ابعدته عن الشعب ، فحين شكا الشعب من الجوع لم يحرك ساكنا ، فما كان من مجلس الشيوخ ، الذي يملك في الظاهر قدرة تفوق قدرته ، الا ان تحرك ليضبط الامور داخل الامبراطورية وخارجها . واستمر نيرون يبني حلمه ، حتى توصل الى هذه التناقضات القاسية الرهيبة : اقامة « العصر الذهبي الجديد » بوساطة الجريمة ، الهروب من الواقع الى الحلم ، غيره الواقع بدلا من ان يغير هو هذا الواقع ! شأنه في ذلك شأن اسوأ الديكتاتوريات القديمة والحديثة التي تنطلق على الدوام وفي جعبتها افضل النوايا واشرف المقاصد ، ولكنها ما تلبث ان تنحرف وتتحدر وتضيع ! . . . فبعد ان اتهم اصدقاءه واقرباءه بانهم واقعيون جدا ، الغى وجودهم جميعا بسيفي صديقيه الوحيدين المخلصين وهما يتجلان وروفوس ، كما اكد انه يقف ضد الجميع ، وهكذا صنع من حياته عملا فنيا . ومن هنا تشييده (البيت الذهبي) هذا الكون الصغير الذي يمثل الكون ، ومن هنا ايضا اقامته تمثال (نيرون ــ الشمس) ثم هذا (الغزو الفني) غير المعروف بمرافقة حملة من حملات الاوغسطينيين . وحين اصبح بعيدا عن كل شيء ، وبعيدا عن الجميع توصل الى ان يعثر على **سراب الجمال** ولكن بعد ان **فاتته اعجوبة هذا الجمـــال** .

★ ★ ★

←

هوامش

(١) أوتي و لونشان Auteuil et Longchamp : ميدانان لسباق الخيل ، الاولى في ضاحية قريبة من باريس ، والثاني في غابة بولونيا .

(٢) باتاغونيا Patagonie : منطقة في وسط الارجنتين . تربية اغنام . حقول نفط . اندثر تقريبا جميع سكانها الاصليين (الباتاغونيين) .

(٣) الزمـن Temps في الموسيقا هو جزء من وزن اللحن .

(٤) موريس ماترلينك Maurice Maeterlinck : كاتب بلجيكي باللغة الفرنسية (١٨٦٢ ـ ١٩٤٩) . جمع بين الرمزية والصوفية في مسرحياته (الاميرة مالين ، ١٨٨٩/ بيلياس وميليزاند ، ١٨٩٢ / العصفور الازرق ، ١٩٠٨) ، وله دراسات علمية منها (حياة النحل ، ١٩٠١) ... منح جائزة نوبل في الاداب العام ١٩١١ .

(٥) داريوس ميلو Davius Milhaud : موسيقي فرنسي (١٨٩٢ ـ ١٩٧٤) . احد اعضاء جماعة الموسيقيين « الستة » . انتاجه غزير جدا ومتنوع . له عدة اوبرات وباليهات وسنفونيات وموسيقا للحجرة .

(٦) فرنان ليجيه Fernand Léger : مصور فرنسي (١٨٨١ ـ ١٩٥٥) . مارس التكعيب ثم اتجه الى فن مستوحى من الجو التقني للحياة اليومية . من اشـــهر لوحاته (المراة ذات المرآة) .

(٧) اسكليبيوس (إسكولاب عند الرومان) : اله الطب عند الاغارقة والرومان . ابولون . سحقه جوبيتر بغضبه نزولا عند طلب بلوتون اله الجحيم وقد تشكى من إسكولاب لكونه يخرب مملكته بشفاء المرضى واقامة الموتى .

(٨) كريسبان و سكابان Crispin et Scapin . كريسبان : خـادم يتصف بالوقاحة والتردد في مسرحيات القرن السابع عشر . برز خصوصا في دور البطولـة بمسرحية (لوساج) الشهيرة (كريسبان ينافس معلمه ، ١٧٠٧) . سكابان : خادم في المسرحيات الهزلية الايطالية . ادخله موليير في مسرحيته (مخادعات سكابان) .

(٩) المندراغور Mandragore : (اللفاحة) بالعربية ، وهي نبات عشبي من الفصيلة الباذنجانية .

من وزارة الثقافة صدر حديثاً

بينما أرقد محتضرة

روايات عالمية (٢٠)

تاليف
وليام فوكنر

ترجمة
توفيق الاسدي

القلق والحصر

الدراسات النفسية (٢٩)

تاليف
أندره لوغال

ترجمة
وجيه أسعد

بدايات الثقافة الانسانية

((في أصل الأشياء))

دراسات فكرية (٥)

تاليف
يوليوس ليبس

ترجمة
كامل اسماعيل